

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za komparativnu književnost

## **DIPLOMSKI RAD**

*Pokret kamere u igranom filmu nijemog razdoblja*

Donat Rengel

mentor: dr. sc. Nikica Gilić

Zagreb, 2. 6.2016.

## **SADRŽAJ**

1. UVOD.....	3
2. POKRET KAMERE PRIJE IGRANOG FILMA: PRAPOVIJEST I PRVE KRETNJE.....	7
2. 1. Eadweard Muybrigde i <i>zoopraxiscope</i> .....	8
2. 2. Prvi pokreti – vožnje u filmu <i>panorame</i> .....	9
2. 3. Izum panoramske glave i prvi primjeri.....	14
3. OD ATRAKCIJE DO NARATIVNE INTEGRACIJE: POKRET KAMERE U RANOM IGRANOM FILMU (-1913.).....	17
3. 1. Poljupci, huligani i potjere – integracija vožnje u igrani film.....	17
3. 2. Opis, kadriranje, praćenje, otkrivanje – uspostava funkcija panorame u igranom filmu.....	22
4. POČECI CJELOVEČERNJEG IGRANOG FILMA: <i>CABIRIA</i> , GRIFFITH I BAUER (1914.-1919.).....	29
4. 1. Pojava i utjecaj kabirijskog pokreta.....	30
4. 2. D. W. Griffith i <i>Netrepeljivost</i> .....	35
4. 3. Jevgenij Bauer i pokret kamere kao karakteristika autorskog stila.....	39
5. NIJEMI MODERNIZAM I UTJECAJ EUROPSKOG FILMA (1920.-1927.).....	43
5. 1. Ususret novom pokretu - Francuska, Njemačka i <i>oslobođena kamera</i> .....	44
5. 2. F. W. Murnau i <i>Posljednji čovjek</i> .....	50
5. 3. Novi pokret kamere na vrhuncu nijemog modernizma.....	55
6. POKRET KAMERE U RAZDOBLJU TRANZICIJE (1928.-1931.).....	62
6. 1. Problem tehnologije.....	62
6. 2. Pitanje kontinuiteta.....	65
7. ZAKLJUČAK.....	69

BIBLIOGRAFIJA

FILMOGRAFIJA

# 1.

## UVOD

Pokret kamere je oduvijek prisutan u filmu. Već godinu dana nakon povijesne projekcije braće Lumière u podrumu Grand Café u Parizu njihovi najbolji snimatelji na svoju ruku snimaju prve *panorame*.<sup>1</sup> Širenjem filmske industrije i razvojem filmske tehnologije dostupni su novi načini kretanja kamere - već u nijemom razdoblju razvijaju se panoramske glave, specijalizirana vozila za kameru<sup>2</sup> i kranovi, u sedamdesetima novi veliki korak čini *steadicam*, prvi stabilizator za kameru, a u digitalnom dobu počinju se javljati računalno stvoreni pokreti, kao i novo tržište sve dostupnijih i priuštivijih rješenja za pokret kamere od kojih je najnovija promjena sve šira prisutnost dronova.

Uz nove načine kretanja kamere javljaju se i nove izražajne mogućnosti. U početku samo jedan od mnogih filmskih *efekata* koji doprinose spektaklu filmskog iskustva, pokret kamere se već u prvom desetljeću dvadesetog stoljeća koristi za bolju kontrolu nad filmskim prostorom, izražavanje psihološkog stanja lika, razvijanje filmskog tempa i usmjeravanje gledateljeve pozornosti. Paleta retoričkih mogućnosti pokreta kamere dostiže gotovi puni spektar do kraja nijemog razdoblja, ostavljajući nasljeđe koje se u zvučnom razdoblju rafinira, elaborira i redefinira, često kroz distinktivni vizualni stil određenog režisera poput Orsona Wellesa, Jeana Renoira, Alfreda Hitchcocka ili Maxa Ophülsa. Sljedeća velika promjena događa se u rukama europskih modernista - Michelangela Antonionija, Jean-Luca Godarda i Andreja Tarkovskog - a u suvremenom filmu pokret kamere postaje sveprisutan, pogotovo nakon revolucionarnog

---

<sup>1</sup> *Panorama* u ovom slučaju označava žanr *filma aktualnosti* koji je dominantan od 1895. do 1903. godine. U ovaj žanr spadaju filmovi, najčešće u jednom kadru, koji sadrže pokret kamere – vožnju ili panoramu. Prije izuma panoramske glave 1897. godine sve su *panorame* bile vožnje pomoću postojećih vozila – brod, vlak, tramvaj, žičara itd. Kako bih izbjegao krivo razumijevanje, u tekstu ću spomenuti žanr *panorame* pisati nakošenim, a panoramu kao vrstu pokreta kamere običnim slovima.

<sup>2</sup> eng. *dolly*

pokreta danske grupe *Dogme 95* koja je pridonijela rastu i integraciji kamere iz ruke u nezavisni i *art* film, ali i u *mainstream* filmsku produkciju.

Unatoč njegovoj važnosti, u filmskoj teoriji malo je autoritativne literature o pokretu kamere, a još manje o njegovoj povijesti. Najbliže tomu dolazi doktorski rad Jakoba Isaka Nielsena naslova *Camera Movement in Narrative Cinema - Towards a Taxonomy of Functions* koji je podijeljen na tri veća dijela – u prvom autor razmatra dostupnu literaturu o pokretu kamere, u drugom konstruira estetički orijentiranu povijest pokreta kamere u igranom filmu, a u trećem dijelu predlaže vlastitu raščlambu funkcija pokreta kamere koja mi je poslužila u strukturiranju ovog povijesnog pregleda. Iako dobro istražena i napisana, njegova povijest pokreta kamere sadrži neke činjenične pogreške, manje ili veće previde i strukturnu neujednačenost koje ću pokušati izbjeći u ovom tekstu.

Osim sa količinom radova, u literaturi postoji problem i sa definiranjem i kategorizacijom pojma pokreta kamere, i njegovih vrsta i funkcija. Definicije i podjele vezane uz *pokret kamere* razlikuju se teorijskim tradicijama različitih nacionalnih sredina, kao i unutar njih. Tako, recimo, u američkoj filmskoj teoriji, čak stavivši u stranu točne definicije, možemo naći nekoliko različitih raščlamba *vrsta* pokreta kamere. Ephraim Katz u svojoj filmskoj enciklopediji u te vrste uključuje panoramu, nagibanje, vožnju i zumiranje.<sup>3</sup> Louis Giannetti s druge strane navodi čak sedam vrsta pokreta kamere – panorame, nagibe, kranske pokrete, pokrete na vozilu, zumiranje, kameru iz ruke i kadrove iz zraka<sup>4</sup> - dok slična sedmeročlana podjela Richarda Barsama umjesto kadrova iz zraka uključuje kadrove snimljene *steadicamom*.<sup>5</sup> U hrvatskom teorijskom nasljeđu suočeni smo s drugačijom podjelom i terminologijom što otežava prijevod i sustavne preglede koji uključuje tekstove iz obje tradicije. Dodatni problem stvara i ovdje prisutni disparitet u literaturi. Ante Peterlić u *Filmskoj enciklopediji*<sup>6</sup> i *Osnovama teorije filma*<sup>7</sup> uvodi kategoriju *stanja kamere* koju dijeli na *statičnu kameru* i *dinamičnu kameru*, koja bi odgovarala pojmu pokreta kamere. Dinamičnu kameru zatim dijeli na dva osnovna modusa - panoramu i vožnju - kameru iz ruke ne smatra posebnom kategorijom, a za

---

<sup>3</sup> orig. "The panning, tilting, tracking or zooming of the motion picture camera.", u: Katz, Ephraim, *The Film Encyclopedia* (6. ed.), Collins Reference, New York, 2008., str. 222.

<sup>4</sup> Gianetti, Louis, *Understanding Movies*, Prentice Hall, New Jersey, 2001., str. 113.

<sup>5</sup> Barsam, Richard, *Looking at Movies*, W. W. Norton & Company, New York, 2009., str. 254., dalje u tekstu Barsam 2009.

<sup>6</sup> *Filmska Enciklopedija 2 (L – Ž)*, gl. ur. Ante Peterlić, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1990, str. 556-7.

<sup>7</sup> Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000., str. 88.-98.

zumiranje tvrdi da stvara sugestiju vožnje.<sup>8</sup> Za razliku od toga, u nešto novijem *Filmskom leksikonu* Hrvoje Turković kao važnije vrste pokreta kamere navodi vožnju, panoramu, panoramu-vožnju i nemirni kadar.<sup>9</sup>

Moja podjela leži negdje između navedenih i ne treba se shvatiti kao pokušaj uspostavljanja nove teorije pokreta kamere, već kao pomagalo u strukturiranju njegove povijesti u cilju isticanja bitnih momenata, i razdvajanja i izdvajanja relevantnih primjera za ovaj rad. Imajući to na umu, razlikovao sam sljedeće kategorije i potkategorije: panorama (vertikalna, horizontalna, brišuća), vožnja (prema naprijed, prema natrag, prema gore, prema dolje, bočna, kružna, kranska, steadicam/stabilizator, zračna i s bilo kojeg vozila), nagibanje (prema lijevo i desno), zumiranje i kamera iz ruke.

Sličan problem postoji i s raščlambom funkcija, što je daleko preširoka tema za ovaj kratki uvod. Dobar shematski pregled može se naći u tablici sa podjelom koju je u spomenutom tekstu elaborirao i preložio Jakob Isak Nielsen.<sup>10</sup> Važno je napomenuti da pojedini kadar može ispunjavati i više od jedne funkcije, što je često slučaj. Iako ne možemo očekivati od ijedne ovakve podjele ostvarenje strukturalističkog ideala, ona je dovoljno ekstenzivna i precizna da posluži kao početna točka u razmišljanju o razradi sistematične teorije pokreta kamere, kao i u strukturiranju njegove povijesti.

Prije početka, još treba ukratko odrediti opseg preostalih pojmova u naslovu i kako se manifestiraju u tekstu. Upotrijebio sam pojam *nijemo razdoblje* umjesto češće korištenog i višeznačnog termina *nijemi film* jer sam želio naglasiti povijesnu orijentaciju teksta nad onom estetskom/stilskom (naime postoje nijemi filmovi i izvan ovog razdoblja). U radu se tako nalaze i neki zvučni filmovi koji su dio razdoblja tranzicije na zvuk, odnosno kraja nijemog razdoblja kojim se bavim u zadnjem poglavlju. Dok pojam *igranog filma* nije nužno definirati, samo ću napomenuti kako se početno poglavlje bavi periodom prije nego što se pojavio pokret kamere u igranom filmu. Bogato rano razdoblje filma aktualnosti, tadašnjeg ne-fikcionalnog žanra,

---

<sup>8</sup> U panoramu uključuje horizontalnu i vertikalnu s mogućnošću punog kruga u svakom smjeru, kao i brišuću. Pod vožnje spadaju ona prema naprijed i natrag, bočna ili usporedna vožnja, vertikalna vožnja, kombinacija vožnje i panorame, kružna panorama i kranska vožnja. Raščlambe se razlikuju u dva navedena Peterličeva djela, ovdje se nalazi moja interpretacija koja uzima u obzir i kombinira oba izvora.

<sup>9</sup> *Filmski Leksikon: A - Ž*, ur. Bruno Kragić, Nikica Gilić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2003, str. 518.

<sup>10</sup> Nielsen, Jakob Isak, *Camera Movement in Narrative Cinema - Towards a Taxonomy of Functions*, University of Aarhus, 2007., str. 260-1., dalje u tekstu Nielsen 2007.

pružilo je snimateljima mogućnost eksperimentiranja i razinu slobode koja je urodila prvim primjerima različitih vrsta pokreta od kojih su neki postali žanr za sebe. Pojava, oblik i funkcije pokreta kamere u igranom filmu ne mogu se objasniti bez pozivanja na ovu ostavštinu ranih majstora, koji su svojim inovacijama s ciljem stvaranja filmske atrakcije nesvjesno postavili temelje novog filmskog postupka, kao i nove umjetnosti.

## 2.

### **POKRET KAMERE PRIJE IGRANOG FILMA: PRAPOVIJEST I PRVE KRETNJE**

Većina knjiga o povijesti filma, kao i neki teorijski pregledi, sadrže određenu verziju filmske prapovijesti. Ona može uključivati sve od idejne povezanosti filma s prahistorijskim crtežima na spiljama<sup>11</sup> i umjetničkom ostavštinom antičkih dramaturga i renesansnih slikara, između ostalih, do direktnije povezanosti filma s razvojem fotografske i proto-filmske tehnologije u 19. stoljeću.<sup>12</sup>

Slično tome, prve korake u smjeru pokreta kamere možemo naći i prije "prvog" filma, dapače, i prije prve filmske kamere. U ovom slučaju nije lako naći analogni idejni ili umjetnički presedan jer je pojam inherentno vezan uz filmski medij i tehnologiju koja ga čini mogućim – filmsku kameru i mehanizam za njezino kretanje. Ipak, Rudolf Arnheim kao primjer navodi nekoliko, po njegovim vlastitim riječima, primitivnih preteča koji se mogu svrstati u kategoriju *pokretnih pejzaža*<sup>13</sup>. Sedamnaestostoljetna *Laterna Magica* koristi se staklenim slajdovima koji su se pomicali s jedne strane na drugu dajući pogled usporediv s onim iz pokretnog automobila, a po sličnom principu funkcioniraju i nešto kasnije *Vues d'optique* – francuski bakropisi kasnog 18. i 19. stoljeća koji su se gledali kroz napravu *zogrscope* kako bi dobili perspektivnu dubinu. Unatoč tome, Arnheim ističe kako je pokret kamere odvojen od ove tradicije i morao se ponovno izumiti, što podupire citatom Lumièrovog snimatelja Alexandra Promia:

U Italiji mi je prvi put palo na pamet snimiti kadrove vožnje. Kad sam došao u Veneciju unajmio sam brodić koji vozi od stanice do mog hotela. Vidjevši kako kraj

---

<sup>11</sup> npr. Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.

<sup>12</sup> npr. Sklar, Robert, *A World History of Film*, Harry N. Abrams, Inc, New York, 2002.

<sup>13</sup> eng. *moving landscape*, u: Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, University of California Press, Los Angeles, 1957., str. 164-5., dalje u tekstu Arnheim 1957.



mene prolaze zgrade uzduž Canala Granda, sinula mi je ideja da filmska kamera, koja može snimiti pokretne stvari stojeći na jednom mjestu, možda može snimiti nepokretne stvari dok se sama kreće.\*<sup>14</sup>

Uzevši to u obzir, ono što bi mogli nazvati "prapoviješću" pokreta kamere može se svesti na svega nekoliko kurioziteta u kojima on nije cilj, već zanemareni nusproizvod fotografskih ili filmskih eksperimenata, tek kasnije primijećen i klasificiran kao svojevrsni "pokret kamere".

## **2. 1. Eadweard Muybridge i zoopraxiscope**

Vjerojatno prvi, a sigurno najpoznatiji, takav kuriozitet nastaje u rukama Eadwearda Muybridgea<sup>15</sup>. Poznati engleski fotograf i "najznačajniji autor kronofotografija"<sup>16</sup>, Muybridge sedamdesetih godina devetnaestog stoljeća radi na sustavima "brze" fotografije, odnosno istražuje načine skraćivanja vremena potrebnog za ekspoziciju kako bi mogao zabilježiti subjekt u pokretu. 1972. godine Lealand Stanford – utjecajni željezničarski tajkun, industrijalist i političar - daje Muybridgeu novčanu potporu za fotografsko istraživanje pokreta konja<sup>17</sup> i time započinje kolaboraciju koja rezultira nizom eksperimenata koji se protežu kroz čitavo desetljeće.

Godine 1978., u jednom od tih eksperimenata, Muybridge postavlja dvanaest kamera u niz ispred kojih je projahao čovjek na konju, usput kidajući niti koje su aktivirale aparate. Time je zabilježeno pola sekunde njihovog pokreta u dvanaest fotografija (slika 2.1.), što je igrom slučaja proporcionalno kasnijem filmskom standardu od dvadeset i četiri sličice u sekundi. Prva projekcija ovih fotografija održava se u San Franciscu, 4. svibnja 1880. godine<sup>18</sup> na

---

\* napomena: svi prijevodi citata iz stranih izvora moji su vlastiti. Kod prijevoda stručnih termina u fusnotama je naznačen naziv na originalnom jeziku.

<sup>14</sup> Arnheim 1957., str. 166.

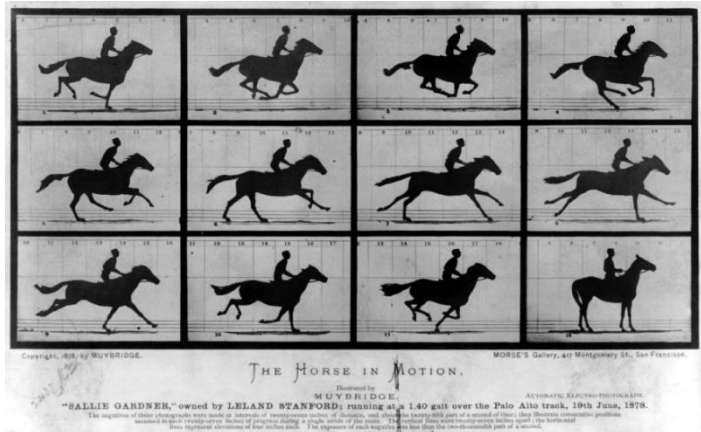
<sup>15</sup> Rođen Edward Muggeridge, promijenio je ime u Eadweard Muybridge jer je smatrao da ono odgovara izvornoj anglosaksonskoj formi svoga imena.

<sup>16</sup> Midžić, Enes, *Živučje fotografije i pokretne slike: razvoj kinematografske tehnike*, Školska knjiga, Zagreb, 2009., str. 91., dalje u tekstu Midžić 2009.

<sup>17</sup> U literaturi se kao razlog često navodi oklada kojom je Stanford želio pokazati da konj u trku u jednom trenutku ima sve četiri noge u zraku. Ali kao što ističe Enes Midžić u navedenom pregledu povijesti kinematografske tehnike, ove tvrdnje su apokrifne i do danas se prenose kao legenda. (91)

<sup>18</sup> Musser, Charles, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, University of California Press, London, 1994., str. 50., dalje u tekstu Musser 1994.

Muybrigevoj napravi za projekciju koju je nazvao *zoopraxiscope*. Vrlo slična ranijem uređaju za animaciju slika, *phenakistoscopeu*, Muybrigdeva naprava koristi rotirajuće staklene cilindre sa statičnim slikama<sup>19</sup> čija brza izmjena daje iluziju pokreta. Uzastopna projekcija ovih sličica ostavlja dojam usporednog, pratećeg pokreta kamere, slično kasnijim bočnim vožnjama.<sup>20</sup> Muybrigde nastavlja provoditi svoje eksperimente, usavršava tehnologiju (uspijeva tempirati fotoaparate umjesto korištenja niti za aktivaciju), povećava broj fotoaparata na dvadeset četiri i proizvodi veliku količinu kronofotografija koje rezultiraju sličnim "pokretima". Ipak, svi ovi primjeri predstavljaju pokret kamere koji se očituje isključivo tijekom projekcije i za njihovu proizvodnju nije bio potreban pokret, kao ni filmska kamera.



Slika 2. 1. Eadweard Muybridge, *The Horse in Motion* – 12 fotografija koje projicirane u nizu čine prvi "pokret" kamere.

## **2. 2. Prvi pokreti – vožnje u filmu *panorame***

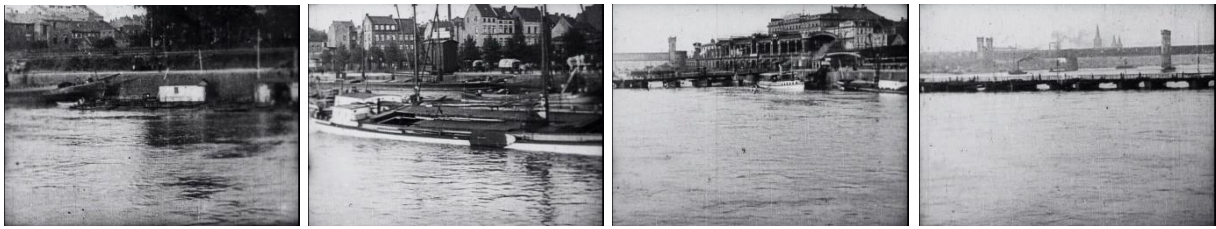
Tek šesnaest godina nakon projekcije *zoopraxiscopea* događaju se prvi koraci u povijesti "pravog" pokreta kamere. Constant Girel, jedan od najznačajnijih snimatelja braće Lumière<sup>21</sup>, 21. rujna 1896. godine snima jednogodišnji film aktualnosti naziva *Panorama pris d'un bateau*.<sup>22</sup> (slika 2. 2.)

<sup>19</sup> Charles Musser ističe kako zbog nedovoljno razvijenog mehanizma, *zoopraxiscope* nije koristio prave fotografije, već su na disk bile nacrtane *izdužene*, obojane sličice koje su kompenzirale za pokretni zatvarač (eng. *shutter*). (49)

<sup>20</sup> Midžić 2009., str. 91-2.

<sup>21</sup> Osim njega, najznačajniji su Alexandre Promio i Félix Mesguich, obojica s velikim brojem filmova i *panorama*.

<sup>22</sup> U većini literature, uključujući Nielsena i Salta, kao prvi pokret ili vožnja kamere navodi se Promiov *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* (1896). Dodatnu potporu ovoj tvrdnji nalaze u pozitivnoj i ohrabrujućoj reakciji Louisa Lumièra na Promiov eksperiment, što je direktno pridonijelo širenju panorama. Iako se iz dostupnih izvora čini da Louis Lumière zaista nije vidio pokret kamere prije ovoga, u službenom katalogu filmova braće Lumière datum snimanja Promiovog filma je 25. listopada 1896., što je više od mjesec dana kasnije od Girelovog koji je taj dan imao premijeru u Lionu.



Slika 2. 2. *Panorama pris d'un bateau* – prvi pokret kamere na filmu

Ovaj *film aktualnosti*<sup>23</sup> se sastoji od jednog kadra – usporedne vožnje s desna na lijevo kojom je snimana obala grada Kölna. Pokretna kamera omogućila je dinamičan presjek različitih pogleda koji ne bi bili mogući u statičnom kadru - na početku vidimo usidrene brodove kako mirno počivaju na vodi i jedva primjetne kočije koje putuju na maloj cesti uz obalu, zasjenjene dominantom prisutnošću impresivnih građevina; dok je pred kraj kadra kamera okrenuta prema udaljenom gradu i dugačkim mostovima preko Rajne, onaj bliži zanimljiv zbog velikog broja ljudi koji prelaze na drugu stranu. Iz pozicije i načine kretanja kamere može se vidjeti da je film snimljen iz brodice koja je plovila usporedno s obalom. Ovaj, iako prvi (zasad poznati) pokret kamere na filmu, simptomatičan je za vožnju kamere u filmu aktualnosti općenito.

Prvo što možemo primijetiti već je naslov koji sadrži riječ *panorama*. Kao što je spomenuto ranije, *panorama* u ovom kontekstu označava ono što će uskoro postati distinktivni žanr filma aktualnosti i sastoji se od pokretnog kadra, bio on rezultat pozicioniranja kamere na vozilo u pokretu ili, nešto kasnije, korištenja panoramske glave za pomicanje kamere oko svoje osi. Ova nomenklatura nije ograničena na braću Lumière, kao ni na francusku kinematografiju, ali koriste je češće i konzistentnije od tadašnjeg najvećeg rivala, studija Edison. Ako uzmemo u obzir samo ove dvije produkcijske kuće možemo naći primjenu riječi *panorama* za gotovo svaki pokret kamere koji je tada bio dostupan: bočnu vožnju (*Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*, Lumière/Alexandre Promio, 1896.<sup>24</sup>), vožnju unatrag (*Départ de Jérusalem en chemin de fer (panorama)*, Lumière/A. Promio, 1897.), vožnju unaprijed (*Panorama du funiculaire de*

<sup>23</sup> *Film aktualnosti* je filmski žanr koji je trajao do najkasnije 1908. godine i prethodnik je žanra dokumentarnog filma. Sadržaj je obično isječak iz života koji nema namjeru transformirati materijal u priču, politički komentar ili psihološko/sociološko istraživanje, nego neposredno prenijeti događaje koji se odvijaju ispred kamere ili u kojima kamera sudjeluje, s naglaskom na atrakciji približavanja nepoznatih i/ili egzotičnih iskustava.

<sup>24</sup> Naslovi filmova aktualnosti, za razliku od ostalih filmova u tekstu, napisani su na izvornom jeziku. Nekoliko razloga stoji iza ove odluke. Prvo, ovi naslovi su velikom većinom jasni zbog svoje forme koja često sadrži riječ *panorama* i postojeću lokaciju ili poznati objekt internacionalnog naziva. Nadalje, ako je u naslovu spomenuto vozilo kojim je pokret izveden, ta informacija je već prisutna u tekstu što čini prijevod redundantnim.

Još je bitno napomenuti da su imena koja dolaze nakon naziva filma aktualnosti i kratkih filmova u tekstu ona producenta ili producerske kuće, koja je tad od velike važnosti, i redatelja ako je informacija dostupna. Za cjelovečernje filmove pisao sam samo ime režisera.

*Bellevue, II*, Lumière, 1898.) i vertikalnu vožnju (*Panorama pendant l'ascension de la tour Eiffel* - Lumière, 1898); kao i panoramu (*Panorama of Place de l'Opéra*, Edison/James H. White, 1900.), kružnu panoramu (*Circular panorama of Electric Tower*, Edison/Edwin S. Porter, Arthur White, 1901.) i vertikalnu panoramu (*Panorama of Eiffel Tower*, Edison/J. H. White, 1900.). Izvan okvira ovih produkcijskih kuća možemo čak pronaći i svojevrsnu vožnju kranom kao što je slučaj u filmovima *Panorama of Machine Co. aisle* i *Panorama view street car motor room* serijala *Westinghouse Works* koji Billy Bitzer, snimatelj i inovator najviše poznat po kasnijim suradnjama s D. W. Griffithom, 1904. godine snima za *American Mutoscope and Biograph Company*.

Riječ *panorama*, ipak, nije označavala sve filmove s pokretom kamere i počinje opadati u korištenju nakon 1900., a zadnje primjere možemo naći 1904. godine. Obje činjenice možemo objasniti prirodom filma aktualnosti kao kratkih, samodovoljnih filma s malo ili bez priče<sup>25</sup>, kao i polaganim prijelazom iz onoga što Tom Gunning naziva periodom *filma atrakcije* prema onome *narativne integracije*.<sup>26</sup> Ukratko, smatra da u ranoj fazi odnos filma i gledatelja ne počiva na principima na kojima počiva danas – film se nije dijelio na one sa ili bez priče, već su bili ujedinjeni u zajedničkoj svrsi da pokažu gledateljima niz "slika" fascinantnih zbog njihove iluzorne moći i/ili egzotizma. Temelj filma bio je "njegova sposobnost da *prikaže* nešto"<sup>27</sup>, bile to egipatske povijesne građevine (*Les pyramides (vue générale)*, Lumière/A. Promio, 1987.) ili niz specijalnih filmskih efekata opravdanih i povezanih labavom pričom kao što je to u većini filmova Georgesa Mélièsa. Film u to vrijeme nije voajeristički, već izložbeni<sup>28</sup> medij koji je svjestan sebe i svoje publike, što se ne ustručava pokazati.

Zbog toga se naziv *panorama* često koristi – u jednu ruku odmah informira gledatelje o *efektu* koji se veže uz "spektakularne" mogućnosti, iluzornu moć filma; a u drugu ruku širokom primjenom na razne vrste pokreta nudi mogućnost novog filmskog iskustva kroz drugačiju, egzotičnu perspektivu, što se također ističe u naslovu (*Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*, Lumière/A. Promio, 1896; u prijevodu *Panorama Canala Granda iz broda* što nudi gledatelju tri relevantne informacije – da je film panorama, tad novitet; da sadrži egzotičnu

---

<sup>25</sup> Edmond, John, "Moving Landscapes: Film, vehicles and travelling shot", *Studies in Australasian Cinema* 5:2, Routledge, 2011, str. 133., dalje u tekstu Edmond 2011.

<sup>26</sup> eng. *narrative*, u: Gunning, Tom, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Wide Angle* 8:3/4, 1986., str. 64.

<sup>27</sup> *ibid.*

<sup>28</sup> eng. *exhibitionist*, u: *ibid.*

lokaciju, Canal Grande u Veneciji; i da nudi novu perspektivu ili filmsko iskustvo jer je sniman sa broda). Ovakvo korištenje naslova na početku je dovelo do širenja riječi *panorama*, a kasnije se s opadanjem noviteta postupka i riječ koristila rjeđe, ostavljajući u prvom planu egzotično mjesto ili građevine (*Statue of Liberty*, Edison/J. H. White, 1898.), ili događaj (*Pan-American Exposition by Night*, Edison/E. S. Porter, J. H. White, 1901.).

Ovaj trend se nastavlja s razvojem montaže i produženjem trajanja filma - naslov filma se više ne fokusira na određene filmske postupke ili efekte, već pokušava privući gledatelje zanimljivim aspektima svoje priče (npr. *Velika pljačka vlaka*, Edison/E. S. Porter, 1903.), unatoč tome što je priča na drugom mjestu filmskoj atrakciji do doba narativne integracije 1906.<sup>29</sup> Uzevši u obzir ove razvoje u filmskoj strukturi i izlaganju, nije ni čudo da se *panorame*, barem imenom, više ne pojavljuju nakon 1904. godine.

Druga bitna karakteristika Girelovog filma jest ona koju točno ističe Barry Salt – zbog nedostatka specijaliziranih vozila za kameru prvi pokreti kamere su rezultat montiranja kamere na postojeće pokretno vozilo.<sup>30</sup> U slučaju *Panorama pris d'un bateau*, ali i drugih ranih primjera pokreta kamere, kamera je pričvršćena za brod ili čamac, što možemo zaključiti po kutu snimanja, načinu kretanja i odnosu na objekte unutar kadra – ako već ne i po imenu.<sup>31</sup> Ova činjenica nije prikrivena od publike – dapače, Nielsen primjećuje kako je pokret kamere u filmu atrakcije, iz spomenutih razloga, bio snažno vezan s gledateljevim poznavanjem određenog vozila za kameru i pozicije gledanja koje je imala za ponuditi.<sup>32</sup>

Zbog toga sljedećih par godina snimatelji iskorištavaju svaku priliku da pokrenu kameru na nove načine, pa možemo naći primjere vožnji s tramvaja (*Lyon: la place du Pont*, Louis Lumière, 1897.-1900.), uspinjače (*Panorama du funiculaire du Mont-Dore*, braća Lumière, 1898.), lifta (*Scene from the Elevator Ascending Eiffel Tower*, Edison/J. H. White, 1900.), pokretnog šetališta (*Panorama from the Moving Boardwalk*, Edison/J. H. White, 1900.), zračnog balona (*Panorama pris d'un ballon captif*, braća Lumière, 1897-8.) ili rikše (*Le village de Namo : panorama pris d'une chaise à porteurs*, Lumière/ G. Veyre, 1900.).

---

<sup>29</sup> Gunning nalazi tragove filma atrakcije i kasnije - u avangardnom nijemom filmu, ili čak suvremenom komercijalnom spektaklu – ali takve distinkcije nisu ključne za ovaj rad.

<sup>30</sup> Salt, Barry, *Film Style and Technology: History and Analysis* (3. ed.), Starword, Totton, 2009., str. 35., dalje u tekstu Salt 2009.

<sup>31</sup> *bateau* – hrv. *brod*

<sup>32</sup> Nielsen 2007., str. 88.



Slika 2. 2. Prva vožnja iz vlaka (lijevo) - *Panorama de l'arrive en gare de Perrache pris du train* - i prva fantomska vožnja (desno) - *Passage d'un tunnel en chemin de fer*.

Ipak, najčešće korišteno sredstvo za vožnju kamere u filmu atrakcije bio je vlak. U literaturi se ovakve vožnje često dijele na dvije skupine ili podžanra: *panorame* – snimane iz vlaka sa jedne ili druge strane – i *fantomske vožnje* – snimane s prednje strane vlaka gdje se on ne vidi u kadru nego je impliciran prisustvom tračnica i načinom kretanja kamere. Prvu vožnju iz vlaka nalazimo u filmu *Panorama de l'arrive en gare de Perrache pris du train* (braća Lumiere, 1896.)<sup>33</sup>, a prvu fantomsku vožnju, a i vožnju unaprijed u filmu *Passage d'un tunnel en chemin de fer* (braća Lumière, 1898.) ili *Through the Haverstraw Tunnel* (American Mutoscope Company, 1897.), ovisno o izvoru. Nielsen u ovoj podjeli vidi i

dvije različite funkcije – uspostavljanje *prostornog pregleda*<sup>34</sup> u slučaju *panorame* i isticanje *virtuoznosti prijevoza*<sup>35</sup> u slučaju fantomske vožnje.<sup>36</sup> (slika 2. 2.)

Vlak nije bez razloga toliko pretežit i popularan u vožnji kamere razdoblja filma *atrakcije*.<sup>37</sup> Gerry Turvey ističe kako su fantomske vožnje bile vezane uz ideju stereoskopije, što podupire

<sup>33</sup> Bitno je naglasiti slučaj filma *Zermatt : panorama dans les Alpes* (braća Lumiere, 1897.). Ovaj film koji sadrži bočnu vožnju iz vlaka snimljen je po službenom katalogu filmova braće Lumiere već 7. svibnja 1896. godine, što bi ga u tom kontekstu činilo prvom vožnjom uopće. Ali zbog manjka pouzdanih podataka o datumu snimanja nekih od ovih ranih filmova, odlučio sam se na kronologiju zasnovanu na datumu izlaska – u ovom slučaju 6. lipnja 1897., daleko nakon istaknutih primjera.

<sup>34</sup> eng. *spatial layout*

<sup>35</sup> eng. *virtuosity of transport*

<sup>36</sup> Nielsen 2007., str. 89.

<sup>37</sup> Čak je i Georges Méliès snimio vožnju na vlaku u jednom od svojih vrlo rijetkih ne-fikcionalnih filmova - *Panorama pris d'un train en marche* (1898.).

opisima *panorama* poteklih od ljudi iz tog vremena.<sup>38</sup> John Edmond, s druge strane, u fantomskim vožnjama nalazi izraz modernosti koji je privlačio tadašnju, tehnologijom i brzinom opčinjenu, publiku. On primjećuje kako fantomske vožnje, osim što predstavljaju krajnji "demonstrativni spektakl"<sup>39</sup>, svojevrsni epitom filma atrakcije, istovremeno svjedoče o mogućnosti vlaka, tad izrazito modernog vozila, da se kreće brzo kroz prostor i mogućnosti filma svjedoči tom pokretu. Time ove vožnje postaju u isto vrijeme metafora za kontrolu Modernosti nad prostorom i dokumentarni dokaz te kontrole.<sup>40</sup> Osim toga, Edmond primjećuje već u ranim godinama funkcije pokreta kamere koje su vezani uz moderno stanje – često impliciraju subjektivnost (*A Trip Down Market Street* – braća Miles, 1906.), a dugačka vožnja izaziva osjećaj odvojenosti i kontemplacije, po njegovim riječima "definirajuću karakteristiku modernog stanja."<sup>41</sup>

### **2. 3. Izum panoramske glave i prvi primjeri**

Iako su vožnje bile zastupljenije i izraženije zbog vizualnog spektakla koji pružaju, panorame se također pojavljuju na tržištu već 1897. godine. Ipak, zbog nepraktičnog tražila na kameri koje ne omogućuje praćenje akcije, i time precizno kadriranje tijekom snimanja, kao i tehnoloških ograničenja u prvih par godina nakon pojave, u široku uporabu ne ulaze do 1900.<sup>42</sup> Prvu "pravu" panoramsku glavu za kameru izumio je Edisonov snimatelj Robert W. Paul kako bi mogao pratiti ceremoniju proslave šezdeset godina vladavine tadašnje engleske kraljice Viktorije u jednom kadru.<sup>43</sup> Ova, *prateća*, funkcija panorame ostaje njezino glavno obilježje i zbog svoje praktičnosti uspijeva se integrirati u film s pričom bolje nego fantomske vožnje koje su dominirale scenom pokreta kamere u filmu aktualnosti.

Za razliku od vožnji, gdje su braća Lumière imala u najgorem slučaju jednak udio u produkciji, film snimljen panoramskom glavom bio je gotovo isključivo Edisonov proizvod. To je slučaj i

---

<sup>38</sup> Turvey, Gerry, "Panoramas, Parades and the Picturesque: The Aesthetics of British Actuality Films, 1895-1901", *Film History* 16:1, Indiana University Press, 2004., str. 20., dalje u tekstu Turvey 2004.

<sup>39</sup> Edmond 2011., str. 133.

<sup>40</sup> *ibid.*

<sup>41</sup> *ibid.*, str. 138.

<sup>42</sup> Salt 2009., str. 36.

<sup>43</sup> *ibid.*



kod *Fifth Avenue, New York* (Edison/J. H. White, 1897.)<sup>44</sup>, najstarijeg dostupnog filma snimljenog panoramskom glavom. Film sadrži kratak pogled na ulicu prepunu prolazećih ljudi sa kamerom koju snimatelj proizvoljno i nespretno kreće ulijevo i udesno. Razvoj novih panoramskih glava donosi veće mogućnosti (poput vertikalnog kretanja) i bolji dizajn, čime ovakve grube pokrete u filmu aktualnosti zamjenjuju češće i estetski potpunije kružne panorame. Prve primjere možemo naći u filmovima koje je 9. kolovoza 1900. za *Edison Studios* snimio James H. White<sup>45</sup> – koji sadrže vertikalne panorame, ali i motiviranije i glađe panorame – kao i one ruševina nakon poplave i uragana u Galvestonu koje je 24. rujna 1900. snimio Albert E. Smith<sup>46</sup>, također Edisonov zaposlenik. U zadnjem primjeru (slika 2. 3.) panorama posebno dolazi do izražaja - polako šireći prostor i otkrivajući time sve veću količinu ruševina i opseg katastrofe panorama ovdje služi funkcije - *opis, otkrivanje i izlaganje prostornog rasporeda* - koje će doći do izražaja tek u kasnijim igranim filmovima.



Slika 2. 3. Ekstenzivna panorama u filmu *Panorama of Galveston Power House*

U turbulentnim prvim godinama filmskog medija pokret kamere se polako uzdiže na noge. U malom vremenskom rasponu razvija se od individualne instance snimanja kadra obale sa pokretnog broda do cijelog niza različitih vrsta pokreta i pripadajućih funkcija koji će se nastaviti koristiti i proširivati kroz cijelu filmsku povijest, ali i žanrova i podžanrova koji ostaju simptomatični za ovo razdoblje. U ovim ranim godinama pokret kamere imao je i dodatnu važnost za etabliranje filma kao umjetnosti. Gerry Turvey ističe *filmičnost* pokreta kamere kad kaže da su *panorame* donijele pokretnim fotografijama estetske kvalitete koje su ih činile dramatično različitima od nepokretnih fotografija.<sup>47</sup> Slično tome, Rudolf Arnheim, jedan od

<sup>44</sup> U literaturi se kao prvi film može naći i *Return of Lifeboat* (Edison/J. H. White, 1897.), no provjera datuma upućuje da je sniman u listopadu, dok *Fifth Avenue, New York* izlazi već u ožujku iste godine.

<sup>45</sup> npr. *Champs de Mars, Esplanade des Invalides, Palace of Electricity*.

<sup>46</sup> npr. *Panorama of Galveston Power House, Panorama of Wreckage of Water Front, Panorama of Orphans' Home, Galveston* itd.

<sup>47</sup> Turvey 2004., str. 19.



prvih velikih filmskih teoretičara koji je pridonio shvaćanju filma kao umjetnosti, smatra prvi pokret kamere jednim od ključnih faktora u razvoju te misli: "Pojmiti ideju da kamera nije jednostavno pasivni primatelj onoga što se kreće ispred leće, već da može aktivno sudjelovati, na primjer, pomičući sebe, bio je prvi korak u smjeru napretka."<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Arnheim 1957., str. 166.

### 3.

## **OD ATRAKCIJE DO NARATIVNE INTEGRACIJE: POKRET KAMERE U RANOM IGRANOM FILMU (-1913.)**

Mogućnosti i količina pokreta kamere u ranim godinama filma eksponencijalno rastu, ali u početku ne nalaze svoje uporište u igranom filmu. Film aktualnosti, koji bi u klasičnoj podjeli danas grubo odgovarao dokumentarnom filmu, tada je rašireniji, gledaniji i relevantniji "žanr", iako se primjer svojevrsnog igranog filma može naći već na prvoj projekciji braće Lumière. Rani igrani filmovi su tako kod većine autora ograničeni na kratke komedije sa značajnom iznimkom u slučaju majstora filmske iluzije Georges Méliès.<sup>49</sup> Igranom filmu počinje se širiti popularnost sa razvojem montaže, produljenjem trajanja filma i širenjem filmske publike u prvom desetljeću dvadesetog stoljeća. Do 1906. godine još uvijek je u službi atrakcije, nakon čega nastupa doba narativne integracije koje predstavlja prvu veliku stepenicu prema klasičnom fabularnom stilu koji je obilježio američku, ali i svjetsku, filmsku povijest.

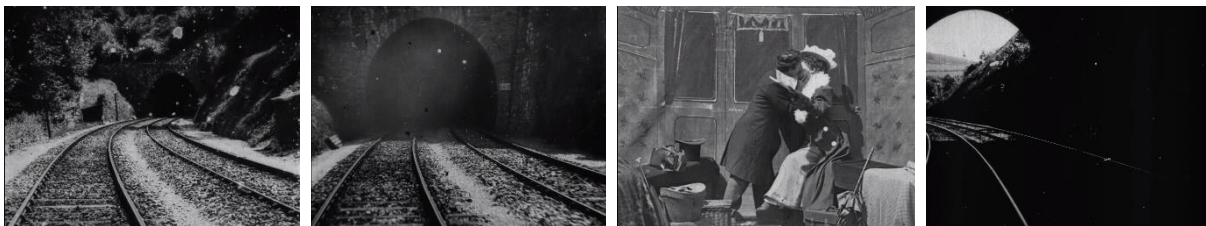
### **3. 1. Poljupci, huligani i potjere – integracija vožnje u igrani film**

Igrani film i pokret kamere susreću se 1899. godine u filmu *Poljubac u tunelu*\* (George Albert Smith). Ovaj jednominutni film sastoji se od tri kadra – prvi je vožnja unaprijed s prednjeg dijela vlaka (fantomska vožnja) koji ulazi u tunel, u drugom vidimo muškarca koji poljubi ženu u kupeu i treći je ponovno fantomska vožnja koja prikazuje izlazak vlaka iz tunela. (slika 3.1.)

---

<sup>49</sup> On od početka karijere 1896. godine snima filmove s pričom, iako je ona bila u službi specijalnih efekata, odnosno filmskih trikova koji su potekli iz njegove pozadine kao mađioničara.

\* Originalni naslovi filmova nalaze se u filmografiji.



Slika 3. 1. *Poljubac u tunelu* (1899.) – prvi igrani film s pokretom kamere.

Kao hibrid fantomske vožnje i fikcionalne priče, film računa na gledateljevu upoznatost s normama fantomske vožnje - kadar s poljupcem unutar vlaka tako dolazi nenadano i predstavlja novitet u žanru, prevrat u očekivanjima gledatelja i time atrakciju (u koju spada i sam čin poljupca).

Ovaj slučaj, iako prvi primjer vožnje u igranom filmu, jedan je od rijetkih u svojem korištenju fantomske vožnje<sup>50</sup> - čak i u preradi studija Bamforth and Company prvi i treći kadar su statični totali.<sup>51</sup> Fantomske vožnje nisu jedine koje teško nalaze svoje mjesto u igranom filmu - vožnje su općenito rijetke i možemo naći tek par slučajeva u periodu do 1906. godine.<sup>52</sup>

Jedan od glavnih razloga je bila (ne)praktičnost. U filmu aktualnosti relativno je lagano privezati kameru za vozilo i snimati sve što se u određenom trenutku nalazi ispred jer u većini slučajeva nema potrebe za ponavljanjem kadra – u jednim je pokret atrakcija po sebi, važnija od sadržaja kadra, a u drugima je atrakcija u sadržaju koji je često statični objekt ili građevina čime točan oblik ili putanja pokreta nije od važnosti. Nadalje, vožnje se obavljaju na "nađenim" vozilima kojima se film prilagodi ili koji sami postanu atrakcija. U igranom filmu, s druge strane, bilo je teže zbog dugačkog vremena za pripremu manje ili više specijaliziranih vozila i teškog zadatka držanja fokusa dok je kamera, koja se mora navijati na ručicu, u pokretu, što je sve produžavalo vrijeme snimanja i time podizalo trošak.<sup>53</sup>

Prve primjere vožnje u interijeru, a i nemotivirane vožnje<sup>54</sup> u igranom filmu nalazimo u čak tri filma studija Biograph, počevši s *Huliganom u zatvoru* (1903.) na kojem je radio i već

<sup>50</sup> S iznimkom dva filma 1906. godine: *Od Leadvillea do Aspena: Pljačka na Stjenjaku* (Biograph/F. J. Marion, W. McCutcheon) i *Pljačka Rocky Mountain Expressa* (Edison/E. S. Porter). Filmovi su slični u formi i sadržaju i oba je snimio Billy Bitzer.

<sup>51</sup> Film je snimljen iste godine (1899.) i pod istim naslovom kao i original.

<sup>52</sup> Salt 2009., str. 50.

<sup>53</sup> Brownlow, Kevin, *The Parade's Gone By...*, University of California Press, Berkeley i Los Angeles, 1996., str. 23., dalje u tekstu Brownlow 1996.

<sup>54</sup> *Nemotivirani* pokret kamere jest onaj koji nije vidljivo motiviran unutar kadra, za razliku od *motiviranog* pokreta koji to jest - naprimjer kretanjima likova ili objekata. Motivacija se u ovom slučaju mora shvatiti eksplicitno, pošto i nemotivirani kadrovi imaju motivaciju, ali ona nije prisutna u površinskom sadržaju kadra.



Slika 3. 2. Vožnja kamere sličnog oblika i funkcije u *Huliganu u zatvoru* (gore) i *Predmetu galerije kriminalaca* (dolje).

spomenuti snimatelj Billy Bitzer, i ponavljajući postupak i elemente radnje sljedeće godine u filmovima *Predmet galerije kriminalaca* i *Fotografiranje ženskog zločinca* (Wallace McCutcheon). Sva tri filma su snimljena u jednom kadru koji započinje u polutotalu nakon čega se kamera vožnjom unaprijed približi na blizi plan protagonista. (slika 3. 2.)

Ako uzmemo u obzir prezentacijsku

prirodu filma atrakcije, možemo zaključiti da je najbitnija zadaća ovog pokreta kamere naglašavanje komične točke koju svojim licem počne izvoditi glavni lik. Bez približavanja kamere njegovi izrazi lica bili bi nečitljivi, a ako bi film počeo u blizom planu, kontekst koji objašnjava ove geste bio bi izgubljen. Također, u to vrijeme blizi i krupni planovi su vrlo rijetki, čime je približavanje samo po sebi atrakcija koja pokazuje "jedinstvene mogućnosti filma" koji se "teško mogu postići u bilo kojem drugom mediju".<sup>55</sup> Ovaj pokret svakako stvara i osjećaj dubine u slici<sup>56</sup>, ali drugi aspekti kadra, poput plošne kompozicije koja se očituje u manjku objekata između huligana i kamere, kao i zidu iza huligana (okomit u odnosu na kameru) usporedo s kojim je postavljena scena, daju nam do znanja da pokret nije namijenjen toj funkciji.<sup>57</sup>

Unatoč velikom potencijalu ovog "dinamičnog i inovativnog postupka"<sup>58</sup>, navedeni primjeri su izolirani i bez nasljednika do najranije 1909. godine kad izlazi Edisonova *Kuća od karata* (E. S. Porter). Sličan pokret kamere možemo naći i u nekoliko filmova britanskog studija Hepworth - *Stari vojnik* (Theo Frenkel, 1910.), *Crkva i država* (Warwick Buckland, 1912.) i *Obmana* (Bert Haldene, 1912.) - koji su svojim polaganim, gotovo neprimjetnim vožnjama unaprijed i unatrag

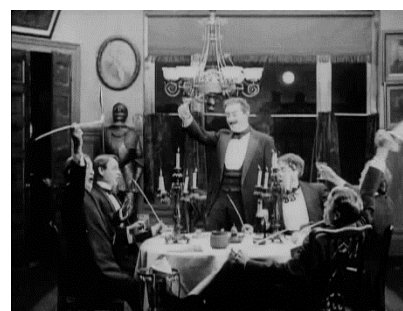
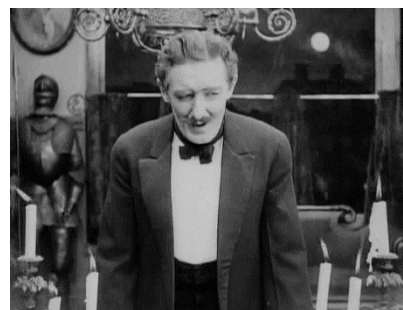
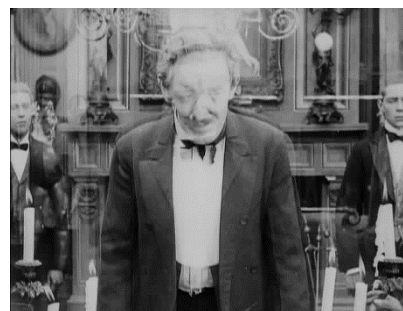
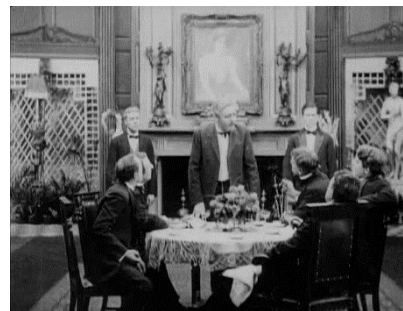
<sup>55</sup> Gunning, Tom, "1902–1903: Movies, Stories, and Attractions", u: *American Cinema 1890-1909: Themes and Variations*, ur. André Gaudreault, Rutgers University Press, New Brunswick, 2009., str. 117.

<sup>56</sup> Gartenberg, Jon, "Camera Movement in Edison and Biograph Films, 1900-1906", *Cinema Journal* 19:2, 1980., str. 4., dalje u tekstu Gartenberg 1980.

<sup>57</sup> Nielsen 2007., str. 94.

<sup>58</sup> Gartenberg 1980., str. 4.

ispunjavali *intenzivirajuću* funkciju koja je postala standard puno kasnije,<sup>59</sup> a vožnje su potencijalno utjecale i na *Cabiriju* Giovannija Pastronea.<sup>60</sup> Najrazvijeniju formu ovog postupka u zadanom razdoblju nalazimo u filmu *Slučajni prolaznik* (Edison/Oscar Apfel, 1912.). Radnja se odvija na momačkoj večeri na koju je igrom slučaja pozvan prolaznik, starac, koji ispriča nesretnu priču svog života prikazanu u flešbeku. Ulazak i izlazak iz hipodijegetičke priče postignut je kombinacijom vožnje unaprijed do blizog plana starca, pretapanjem sa likom u istoj poziciji, i vožnjom unatrag kojom se uspostavlja nova lokacija/vrijeme (slika 3. 3.). Ovakva uporaba vožnje za ulazak u psihološki prostor ili unutarnji svijet lika nema prethodnika u igranom filmu i ilustrira pomak prema istraživanju psiholoških stanja likova koji će već početkom sljedećeg desetljeća doseći svoje rane vrhunce (*Kabinet doktora Caligarija*, Robert Wiene, 1920.). Prikaz psihološkog stanja pokretom kamere možemo naći i sljedeće godine u filmu *Kri Kri i tango* (Società Italiana Cines, 1913.) i nešto kasnije u *Priči o rukavici* (Vitagraph/Sidney Drew, 1915.). U prvom kamera i likovi kruže po sobi na rotirajućoj platformi, svojevrsnom "vrtuljku"<sup>61</sup>, eksterno prikazujući interno stanje, vrtoglavicu plesača. Drugi primjer prikazuje psihološko stanje pijanog čovjeka kroz subjektivni kadar snimljen kamerom iz ruke, čime se ulazi u unutarnji svijet lika različit od objektivnog oka kamere. Prikazivanje subjektivnih stanja pokretom kamere svoj će vrhunac u nijemom razdoblju doseći u rukama režisera francuske impresionističke struje - Abela Gancea i Marcela L'Herbiera.



Slika 3. 3. Ulazak u flešbek u *Slučajnom prolazniku*.

<sup>59</sup> Salt 2009., str. 89.

<sup>60</sup> Nielsen 2007., str. 102.

<sup>61</sup> Tsivian, Yuri, "Russia, 1913: Cinema in the Cultural Landscape", *Silent Film*, ur. Richard Abel, The Athlone Press, London, 1996., str. 208.

Na samom kraju ovog razdoblja pokrete možemo naći u ranom dugometražnom filmu *Trgovina dušama* (George Loane Tucker, 1913.), u kojima kamera bočnom vožnjom u klimaksu filma prolazi ispred reda ćelija u kojima su zatvoreni zločinci filma, zatim u *Prstenu želja* (Maurice Tourneur, 1914.) čiji vrhunac sadrži kružnu vožnju oko sretne proslave godišnjice<sup>62</sup>, i *U podnožju stratišta* (Hepworth, Warwick Buckland, 1913.) gdje bočna vožnja prati lika iz jedne u drugu sobu prolazeći iza zida koji ih odjeljuje<sup>63</sup>. U zadnjem navodu nalazimo prvu upotrebu ovakvog prolaženja kamere "kroz" zidove, postupka refleksivne funkcije kojem se diže učestalost krajem nijemog razdoblja, s prvim slučajem ekstenzivne uporabe u filmu *Sedmo nebo* (Frank Borzage, 1927.) o kojemu će biti riječi kasnije.

U slučaju *motivirane* vožnje, u igranom filmu atrakcije možemo naći tek par primjera usporedne prateće vožnje koja najčešće prikazuje auto u pokretu sniman iz drugog auta koji se nalazi ispred ili iza njega.<sup>64</sup> Barry Salt kao primjere navodi *Odbjegli par* (Gaumont, Alf Collins, 1903.) i američku preradu tog filma *Brak automobilom* (1905.). *San o mjesecu* (Pathé, Gaston Velle, Ferdinand Zecca, 1905.) također se može svrstati u ovu kategoriju pošto sadrži vertikalnu prateću vožnju (možda prvu u igranom filmu) lika koji se penje na zgradu. Nakon 1906. stilski postupci počinju se prilagođavati priči filma i polako definirati svoje retoričke mogućnosti. Vožnje kamere, ipak, još se uvijek rijetko mogu vidjeti i tek 1912. godine etablira se tradicija njihovog korištenja.<sup>65</sup>

U tom šestogodišnjem periodu prateća vožnja snimana s drugog vozila nalazi se gotovo isključivo u *filmovima potjere*<sup>66</sup>. U *Policiji u bjesnomučnoj potjeri* (Edison/E. S. Porter, 1906.) većinu vremena zauzima dugačka prateća vožnja koja snima policajce kako na biciklima love automobil, sve snimano iz drugog automobila koji ih prati. Slični primjeri se mogu naći relativno rijetko, ali konzistentno u ovom razdoblju, u SAD-u i vani.<sup>67</sup> Barry Salt kao najkreativniji primjer ovog postupka nalazi u filmu D. W. Griffitha *Vožnja za život* (Biograph, 1908.)<sup>68</sup>, što se očituje u detaljnoj razradi i izvedbi postupka koji je prilagođen priči.

---

<sup>62</sup> Abel, Richard, *Encyclopedia of Early Cinema*, Taylor & Francis e-Library, 2006., str. 135., dalje u tekstu Abel 2006.

<sup>63</sup> Salt 2009., str. 89.

<sup>64</sup> *ibid.*, str. 51.

<sup>65</sup> *ibid.*, str. 80.

<sup>66</sup> Film potjere (eng. *chase film*) bio je žanr ranog igranog filma od kojeg je prvi primjer *Stani lopove!* (James Williamson, 1901). Jako je utjecajan na ranu i kasnije *slapstick* komediju.

<sup>67</sup> npr. *Vožnja Johna Giplina* (Hepworth/Lewin Fitzhamon, 1908.)

<sup>68</sup> Salt 2009., str. 80.

Na početku sljedećeg desetljeća povećava se broj usporednih pratećih vožnji, obično prateći radnju na automobilu ili vlaku.<sup>69</sup> U produkcijskoj kući Kalem 1911. godine nastaje niz filmova, poput *Pljačkaša željeznice godine '62.* (Sidney Olcott), koji sadrže veliki broj kadrova s kamerom pričvršćenom za vlak. *Izgubljeni prst* (1912.) produkcijske kuće Lubin spaja četiri pokretna kadra koji funkcioniraju kao poklapanje pogleda dvaju likova, a u *Tragu od karata* (American/Gilbert P. Hamilton, 1913.) otmica na konjima prikazana je pomoću višebrojnih pratećih vožnji.<sup>70</sup> Griffith nastavlja svoju kreativnu primjenu postupka u *Djevojci od povjerenja* (Biograph, 1912.), gdje se snima vlak u pokretu kamerom iz auta koji vozi usporedo s njim. Ovakav postupak kod Griffitha svoj će potencijal najviše doseći u njegovim cjelovečernjim remek-djelima, od kojih je najbolji primjer paralelna potjera u različitim pričama epske *Netrepeljivosti* (1916.). Na kraju ovog razdoblja nalazimo "uzbudljive i vizualno inovativne" scene snimane iz jurećeg automobila i u filmovima *Neizvjesnost* (Rex/Phillips Smalley, Lois Weber, 1913.) i *Željezna ruka: bijeg zatvorenika de Crozea* (Gaumont/Léonce Perret, 1913.).<sup>71</sup>

### **3.2. Opis, kadriranje, praćenje, otkrivanje – uspostava funkcija panorame u igranom filmu**

Panorame su u ovom razdoblju puno zastupljenije od vožnji i rano možemo primijetiti pojavu normativnih postupaka od kojih su neki preživjeli i do danas. U igranom filmu u razdoblju prije 1903. godine rijetko se mogu naći i većinom su ograničeni na *korekcije kadriranja*,<sup>72</sup> ali postoji par primjera koje ne treba previdjeti.

*Ljubav u predgrađu* (Biograph, 1900.) prvi je od takvih primjera. John Gartenberg opisuje sadržaj i važnost pokreta kamere u ovom filmu:

Za vrijeme dok žena hoda preko kadra s desna na lijevo po ulici u eksterijeru, prate je dva gospodina. Kako se ona kreće lijevo, oni se kreću lijevo, i kamera se

---

<sup>69</sup> *ibid.*, str. 89.

<sup>70</sup> Keil, Charlie, *Early American Cinema in Transition: Story, Style and Filmmaking, 1907-1913*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2001., str. 160., dalje u tekstu Keil 2001.

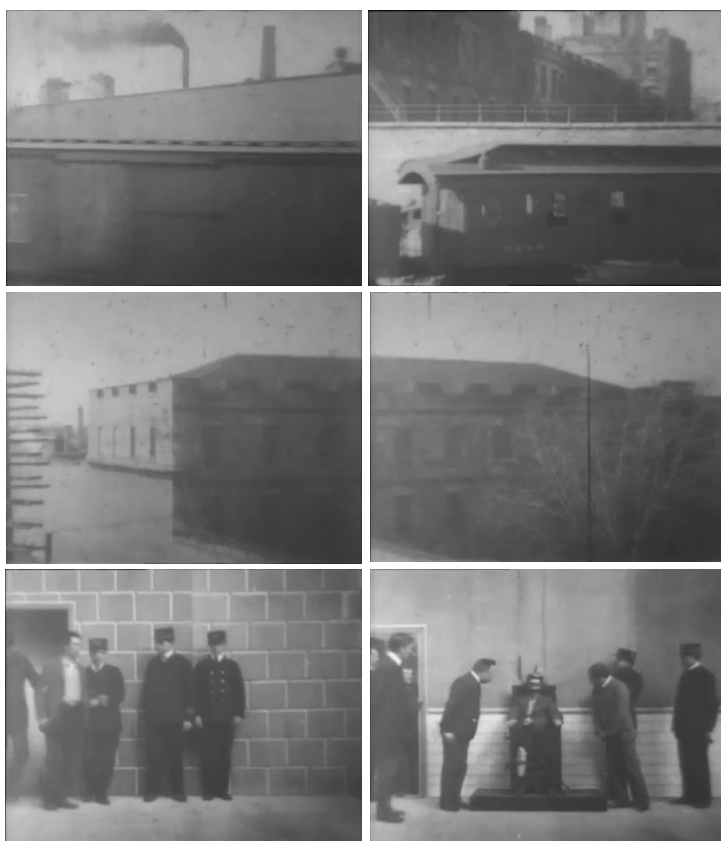
<sup>71</sup> Abel 2006., str. 135.

<sup>72</sup> eng. *framing movements* - panoramski pokret kamere koji služi za držanje subjekta unutar okvira ili u sredini kadra. Uključuje male pomake kamere koji ne mijenjaju parametre kadra na značajan način.



panoramom kreće lijevo. Kad ona stane, oni stanu, i kamera stane. Tad, kako se kamera počne kretati dalje, policajac ulazi u kadar i tjera dva gospodina. Dva bitna napretka u narativnom filmu su uspostavljena u ovom filmu od jednog kadra. Prvo, kad kamera napravi početni grčeviti pokret, filmski prostor je proširen iznad početnog vidnog polja. Drugo, napetost u priči filma je razriješena kad kamera panoramom dovodi pokret policajca iz prostora izvan kadra u vidno polje.<sup>73</sup>

Ovakvo korištenje panorame za otkrivanje neočekivanog može se naći i sljedeće godine u filmu *Fotografska nezgoda* (Edison/E. S. Porter, 1901.), ali tek se 1904. godine primjećuje razvoj postupka u filmovima poput *Izgubljenog djeteta* (Biograph/W. McCutcheon), *Ciganskog plijena* (Edison/W. McCutcheon, 1905.) i *Manične potjere* (Edison/E. S. Porter, 1905.).<sup>74</sup>



Slika 3.4. Nakon dvije panorame prikazane u gornjem i srednjem radu, slijede dvije kratke scene – odvođenje zatvorenika do stolice i smaknuće.

Zanimljive primjere ranih panorama sadrže i filmovi *Pogled s mog balkona* (Pathé/Ferdinand Zecca)<sup>75</sup>, gdje se nalazi prvi pokretni kadar iz prvog lica iliti *subjektivni* kadar, *Vatrena priča* (Biograph, 1902.), koji sadrži prvu instancu unaprijed planirane panorame<sup>76</sup> i *Pogubljenje Czołgosza s panoramom zatvora Auburn* (Edison/E. S. Porter, 1901.). Ovaj film počinje s dva opisna panoramska pogleda na zgradu zatvora koji uspostavljaju mjesto radnje, nakon čega se odvija igrana scena pogubljenja unutar zatvora.

Ovakav hibrid filma *panorame* i fikcionalne priče koja je očigledna i u naslovu jedan je od pokušaja filmskih stvaratelja da dodaju atrakciju na inače neatraktivnu priču – zatvor Ausburn je postojeće mjesto čime dodaje

<sup>73</sup> Gartenberg 1980., str. 2.

<sup>74</sup> Salt 2009., str. 50.

<sup>75</sup> Jakob I. Nielsen u svojem radu ističe kako postoje različite informacije o godini izlaska filma, koja varira od 1901. do 1904. (91)

<sup>76</sup> Gartenberg 1980., str. 3.



egzotični element suhoparnoj priči pogubljenja. Autonomne, nemotivirane panorame kojima započinje film vrlo su rijetke i do 1913. godine pojavljuju se tek u par Griffithovih filmova o kojima će biti riječ kasnije, kao i u filmu Sidneya Olcottta *Zarobljenik Beduina* (Kalem, 1912.).

Sličan primjer žanrovskog doticanja igranog filma i *panorame* nalazimo i u filmu *Rube i Mandy na Coney Islandu* (Edison/E. S. Porter, 1903.), ali i u nešto drugačijem obliku u *Terapiji putovanjem po Europi* (Edison/E. S. Porter, 1904.). Radnja prvog filma prikazuje muškarca i ženu kako posjećuju razne atrakcije u postojećem zabavnom parku na Coney Islandu. Ali njihovo zabavno druženje nije jedini fokus filma. Široke panorame - ovaj put motivirane prisustvom, koliko god malo vidljivim, Rube i Mandy u kadru - u nekoliko navrata uspostavljaju prostor parka kao *pro-filmični* događaj, čime dokumentiraju i upisuju Coney Island kao filmski subjekt istog značaja kao i komične avanture Rube i Mandy.<sup>77</sup> Izmjenjivanjem između ova dva modusa, ujedno iznoseći dijelove filmske priče i dopuštajući "kamerama da panoramama miluju spektakularni prostor"<sup>78</sup> Coney Islanda, rezultira "rastapanjem granica između fikcije i stvarnosti."<sup>79</sup> Navedeni primjer, kao i *Pogubljenje Czołgosza s panoramom zatvora Auburn* pokazuju kako tada filmski stvaratelji nisu imali namjeru stvarati zatvorene fikcionalne svjetove, kao što je to slučaj nakon 1906. godine.<sup>80</sup>

*Terapija putovanjem po Europi* je svojevrsan korak u tom smjeru. Ovaj komični film je više orijentiran na priču nego zadnja dva slučaja, a utjecaj *panorame* može se vidjeti samo u jednom kadru. Radnja se odvija oko starca koji odlazi na odmor u Europu, ali prate ga nezgodne i nesreće od putovanja brodom, preko Francuske, Švicarske, Italije, Egipta i Njemačke sve dok se ne vrati natrag u New York gdje se napokon može odmoriti. Iako film sadrži nekoliko pratećih panorama, kadar koji se ističe jest usporedna vožnja prema desno iz perspektive broda kad starac prvi put napušta New York. Vrlo sličan ranim *panoramama*, ovaj kadar pridaje atraktivnosti filma i priznaje njegov odnos prema stvarnosti što se može vidjeti i u opisu iz Edisonovog kataloga: "Dok parobrod klizi niz rijeku Hudson, prikazana je panorama donjeg dijela New Yorka, sa mnogobrojnim neboderima, parkom Battery i Aquariumom."<sup>81</sup> Ovdje možemo vidjeti i potencijalno prvo nagibanje kamere u igranom filmu, koje se događa

---

<sup>77</sup> Rabinovitz, Lauren, *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*, Columbia University Press, New York, 2012., str. 124., dalje u tekstu Rabinovitz 2012.

<sup>78</sup> Musser 1994., str. 350.

<sup>79</sup> Rabinovitz 2012., str. 124.

<sup>80</sup> Nielsen 2007., str. 99.

<sup>81</sup> izvor: *Library of Congress* - <https://www.loc.gov/item/00694197>, 2. 6. 2016.

na brodu za vrijeme oluje u kabini našeg protagonista. (slika 3. 5.) Nakon kadra u kojem je kamera pričvršćena na palubu broda koji se bori s olujom i okrutnim valovima, slijedi onaj u interijeru broda gdje nagibanje kamere lijevo-desno upotpunjuje doživljaj oluje i njezin vrtoglavi utjecaj na izmučenog protagonista priče.



Slika 3. 5. *Terapija putovanjem po Europi* – prvo nagibanje kamere u igranom filmu

The Od 1904. do 1906. godine događaju se bitne promjene u panoramskom pokretu kamere, nakon čega možemo reći da napredak u smislu novih vrsta pokreta, ako ne u uporabi, naglo usporava. Do tad su panorame postale "manje nasumične i konvencionalnije"<sup>82</sup> i najčešće se počinju koristiti za žanr filma potjere, ali i u drugim žanrovima za "praćenje radnje u pokretu"<sup>83</sup>, kao i *povezivanje* likova koji stižu različitim prijevozima (kočije, automobili, kanui) s različitim građevinama (trgovine, kuće, stanovi)<sup>84</sup>. Sve ove primjene možemo vidjeti već u *Životu američkog vatrogasca* (Edison/E. S. Porter, 1903.), ali od sljedeće godine možemo primijetiti rastući broj Edisonovih, ali i tuđih filmova koji spadaju u ove kategorije. U *Kitu Carsonu* (Biograph/W. McCutcheon, 1903.), *Napornom životu* (Edison/E. S. Porter, 1904.) i *Kleptomanu* (Edison/E. S. Porter, 1905.) zapažemo rane uporabe panorame kao poveznicu između vozila i zgrade, ali i likova iz dvije scene u jednu.

U filmovima potjere poput *Manične potjere* često se nalaze prateće panorame na početku potjere, a u nekima i raspoređene do kraja. U navedenom primjeru možemo vidjeti zanimljivu i možda prvu uporabu panorame u službi *anticipacije*. Naime, ovaj tipični film potjere radi se o mentalnom bolesniku koji, misleći da je Napoleon, pobjegne iz psihijatrijske ustanove odakle ga ganjaju dva doktora. U kadru pred kraj filma glavni lik bježi kroz šumu i popne se na stablo gdje ga ubrzo slijede i doktori. Do tad statična kamera nemotivirano panoramira prema desno od stabla i naizgled se proizvoljno zaustavlja. No zatim ugledamo lika koji se spušta niz drugo

<sup>82</sup> Gartenberg 1980., str. 14.

<sup>83</sup> Salt 2009., str. 65.

<sup>84</sup> Gartenberg 1980., str. 8.



Slika 3. 6. *Manična potjera*. Na četvrtoj slici "Napoleon" se slabo vidi u pozadini u središtu kadra kako bježi prema desno.

stablo u novom središtu kadra, čime pokret poprima anticipacijsku funkciju – kadar je pobudio zanimanje i napetost svojim naizgled nemotiviranim pokretom i zaustavljanjem na "praznom" prostoru u sred potjere, a spuštanje glavnog lika sa drugog stabla u pozadini služi kao razrješenje napetosti i u ovom slučaju komični moment (kako je stigao na drugo stablo?). (slika 3. 6.)

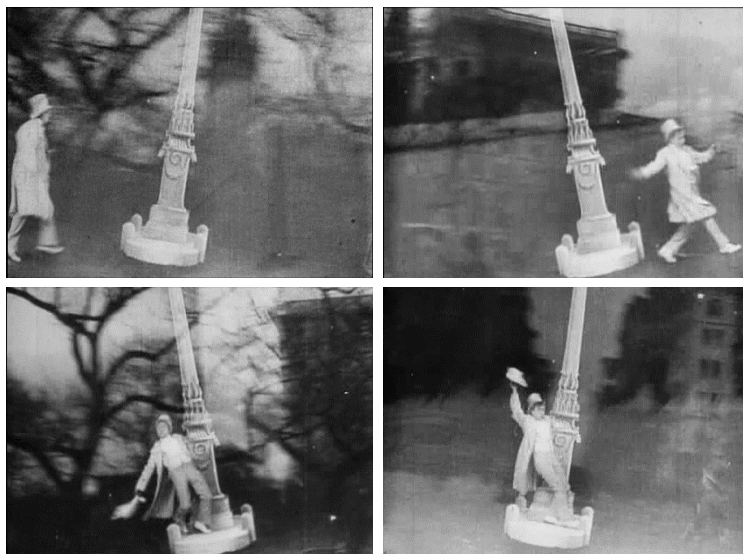
Još jedna bitna promjena prije 1906. godine je širenje panorame s isključivog korištenja u eksterijeru na poneko korištenje u interijeru. Razlog malom broju ovakvih primjera je veći stupanj potrebnog planiranja i mali, površinom ograničeni interijeri što čini panoramu nepotrebnom, ako ne i neuporabivom. U eksterijeru, s druge strane, prostor je otvoren i panorame omogućuju veću slobodu u kretanju likova i položaju kamere. Prve primjere panorame u interijeru nalazimo na velikim setovima raskošnih Pathéovih produkcija 1905. godine, među kojima su i *Kokoš koja nosi zlatna jaja* (Gaston Velle), *U rudniku* (Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet) i *Mučenici inkvizicije* (Lucien Nonguet). U ovim estetički nabijenim filmovima panorame sporim kretanjem postepeno otkrivaju sve veću količinu glumaca i površine atraktivnih setova. Dok su se ovakve panorame često koristile u Pathéovim produkcijama, trebat će nekoliko godina da se postupak proširi na ostale produkcijske kuće.<sup>85</sup>

U prijelomnoj godini između filma atrakcije i onog narativne integracije nalazimo jedinstveni primjer koji najavljuje promjenu prema širenju retoričkih mogućnosti panorame specifično, i pokreta kamere generalno. *San pijanca* (Edison/E. S. Porter, W. McCutcheon, 1906.) adaptacija je istoimenog stripa Winsora McCayja kojom je uspješno prenesena onirička priroda izvora. Ovo je postignuto različitim, dotad neviđenim, fotografskim trikovima<sup>86</sup> koji su bili i baza reklamiranja filma. Radnja se odvija oko muškarca koji pojede velškog zeca u

<sup>85</sup> Salt 2009., str. 50.

<sup>86</sup> Musser, Charles, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkley, 1991., str. 341.

restoranu nakon čega počne dobivati halucinacije. Prvi osjećaj mučnine ili vrtnje u glavi kad se vraća iz restorana dočaran je superponiranjem dvije kružne panorame koje se okreću u različitim smjerovima preko kadra (koji se nagine lijevo-desno) glavnog lika koji se pokušava držati za stup. (slika 3. 7.) Po riječima Barryja Salta: "ovaj iznimno upečatljiv kadar je izolirani primjer reprezentacije subjektivnog stanja filmskim sredstvima, i čini se da nema neposrednih nasljednika."<sup>87</sup>



Slika 3. 7. *San pijanca* – tri pokretna kadra superimponirana da izraze pijano stanje

Od 1907. do 1913. godine broj panorama u filmovima nužno ne opada,<sup>88</sup> ali funkcije ostaju gotovo nepromijenjene. U danskoj

kinematografiji se čak po prvi put počinju koristiti manje panorame i nagibanja, ali i razvijeni pokreti kamere, čak i u interijerima.<sup>89</sup> Ipak, oni predstavljaju novitet samo unutar svojih okvira i ne izlaze iz okvira drugih filmova koji koriste spomenute uspostavljene postupke. Međutim, ima par primjera *narativno opravdanih* uporaba panorame koji su posljedica kreativnog eksperimentiranja u razdoblju prevladavajuće važnosti *izlaganja* priče. Ovo se najviše odnosi na D. W. Griffitha tijekom ranih dana u Biographu. Osim što koristi kratke nemotivirane panorame kao uvod u filmovima *Nezahvalnik* (1908.) i *Ingomar, barbarin* (1908.), u *Seoskom liječniku* (1909.) Griffith stavlja panoramu i na kraj filma, zaokružujući priču u simboličku cjelinu (postupak koji je razvijao i kasnije različitim sredstvima) i time postižući "emocionalnu moć i estetsko jedinstvo."<sup>90</sup>

Osim Griffitha, zanimljive primjere nude i *Momak iz stare Irske* (Kalem, 1910.) Sidneyja Olcotta i *Kobno kihanje* (Hepworth, 1907.) Lewina Fitzhamona. U prvom filmu pratimo irskog dječaka koji pobjegne u SAD bježeći od siromaštva gdje s vremenom postaje uspješan radnik i zatim

<sup>87</sup> Salt 2009., str. 65.

<sup>88</sup> Charile Keil iznosi uvjerljiv slučaj protiv čestih navoda malog broja pokreta kamere u ovom razdoblju koje su prihvatili ostali povjesničari. U: Keil 2001., str. 159.-164.

<sup>89</sup> Salt 2009., str. 89.

<sup>90</sup> Gartenberg 1980., str. 8.

političar. Kad sazna da mu obitelj proganjaju sa njihove zemlje, sad odrastao i s društvenim statusom, vraća se kući u pomoć. Cijeli film je snimljen u statičnim kadrovima, osim jedne panorame – kad se protagonist vrati u Irsku, panorama u lijevo poprati njegov silazak sa kočije i dugoočekivani odlazak (ili povratak) do kuće. Ovakvo naglašavanje važnosti određene scene pokretom kamere moći ćemo vidjeti i u strukturalistički orijentiranim filmovima Jakova Protazanova. *Kobno kihanje* je zanimljiv slučaj po uporabi nagibanja kamere. Radnja ove kratke komedije odvija se oko starijeg čovjeka kojem je mladić (nećak) iz osвете za praktičnu šalu u nekoliko predmeta, poput češlja i odjeće, stavio papar, što je izazvalo u čovjeku napad kihanja. Kihanje postaje sve jače i teže za kontrolirati, uništavajući čovjekov krevet, a zatim i konstrukcije i izloge na ulici. Na vrhuncu filma njegovo kihanje izaziva potres, što je uspješno prikazano nagibanjem kamere lijevo-desno. Za razliku od ranije spomenutog filma *Terapija putovanjem po Europi*, ovdje nagibanje nije motivirano i poduprieto izvanjskim događajima kao što je to bila oluja, već ono samo stvara i uvjetuje značenje – bez nagibanja potresa ne bi bilo. Još jedan od vrlo rijetkih primjera nagibanja kamere sadrži *Strah* (American, 1912.) Allana Dwana u "kompleksnom nizu panorama i nagibanja unutar jednog neprekinutog kadra koji prati grupu konjanika na zavojitom putu niz padinu."<sup>91</sup>

Po navedenim primjerima možemo zaključiti da se u ranom razdoblju igranog filma pokret kamere uspješno prilagodio reprezentacijskim potrebama filma narativne integracije. Vožnja kamere još uvijek nije česta pojava, pogotovo izvan filma potjere, ali mogu se pronaći osnove za ekspanziju postupka koju će donesti veliki režiseri cjelovečernjih filmova iz raznih dijelova zapadnog svijeta – Giovanni Pastrone, D. W. Griffith, Jakov Protazanov i Jevgenij Bauer.

Panorama, s druge strane, doseže veći opseg retoričkih mogućnosti, većinom i zbog općenitosti nekih njezinih funkcija, poput korekcija kadriranja, povezivanja, praćenja, izlaganja prostornog rasporeda i otkrivanja novih informacija.<sup>92</sup> Ona će se zato u sljedećem razdoblju nastaviti koristiti na sličan način, dok će vožnja poprimiti puno izrazitije retoričku svrhu, čak i nalazeći čvrsto mjesto u stilu određenih režisera poput Bauera. U usporedbi sa prethodnim razdobljem pokret kamere doživjet će veći rast nego ikad prije, najavljujući slobodu u pokretu koju će donijeti nijemi modernizam u dvadesetima.

---

<sup>91</sup> Salt, Barry, *Film Style and Technology: History and Analysis* (3. ed.), Starword, Totton, 2009., str. 89.

<sup>92</sup> Nielsen 2007., str. 100.

#### 4.

### **CJELOVEČERNJI IGRANI FILM – *CABIRIA*, GRIFFITH I BAUER (1914.-1919.)**

Već u prvom cjelovečernjem igranom filmu u povijesti, australskoj *Priči o Kellyjevoj bandi* (Charles Tait, 1906.), možemo naći pokrete kamere. Oni su ograničeni na male korekcije kadriranja, ali uzevši u obzir da je sačuvan samo sedamnaestominutni segment od ukupno sedamdeset minuta filma, ne možemo isključiti opciju da je sadržavao i druge pokrete kamere tipične za to vrijeme, poput prateće panorame. U ranim godinama drugog desetljeća dvadesetog stoljeća počinju izlaziti cjelovečernji ili prvi igrani filmovi ostalih svjetskih kinematografija, poput američke (*Richard III*, André Calmettes, James Keane, 1912.), talijanske (*Pakao*, Francesco Bertolini, Adolfo Padovan i Giuseppe De Liguoro, 1911.), indijske (*Kralj Harishchandra*, Dadasaheb Phalke, 1913.), danske (*Atlantis*, August Blom, 1913.) i drugih. Svi ovi filmovi sadrže pokrete kamere u nekoj mjeri što govori o raširenosti uporabe postupka, kao i praktičnosti panoramskih kretanja koja čine većinu tih pokreta.

U ovom razdoblju možemo primijetiti nerazmjern razvoj vožnje u odnosu na prošlo, ali i stagnaciju u razvoju panorame. Iako se koriste u većini filmova, njezine funkcije većinom odgovaraju onima koje su se razvile u prošlom desetljeću. Male promjene koje možemo zamijetiti uzrokovane su općim promjenama u filmskom stilu, poput približavanja kamere glumcima što je izazvalo povećanje u broju pratećih panorama i korekcija kadriranja. Rane primjere ovog trenda Barry Salt vidi u filmovima poput *Davida Haruma* (Allan Dwan, 1915) i *Prave djevojke?* (Ralph Ince, 1915.).<sup>93</sup> Unatoč tome, panorame se još uvijek rijetko koriste u interijerima, ali možemo naći neke primjere kojima se povećava broj prema kraju desetljeća. Primjer ekstenzivne uporabe panorama, u eksterijeru i interijeru, nalazimo u *Tajanstvenom X*

---

<sup>93</sup> Salt 2009., str. 138.



Slika 4.1. Slijepi muševi. Parovi subjektivnih panorama opisuju odnos među likovima.

(1914) *Benamina Christiansena*.<sup>94</sup>

Na području *ekspresivne* uporabe panorame možemo izdvojiti *Slijepi muševi* (Erich von Stroheim, 1919.). Ovdje vertikalne panorame prema gore i dolje koje predstavljaju subjektivne kadrove dočaravaju kontrastni odnos svoje antitetičnih likova – von Steuben (Stroheim) svog neprijatelja,

"jakog, s lulom u ustima i otrcano odjevenog brđanina"<sup>95</sup> gleda odozdo prema gore, a Sepp ven Steubena, čovjeka naizgled punog sebe i "male, ali profinjene figure"<sup>96</sup>, u suprotnom smjeru.

No ovakve pojave su rijetke i za ekspresivnu funkciju se češće koristi vožnja, što zbog mogućnosti šireg kretanja, to i zbog primjetljivosti vožnje koja tad još uvijek čini *odmak* od norme. Iz ovih razloga poglavlje će se većinom baviti vožnjom kamere – povećanjem broja vožnji, razvojem njezinih oblika i funkcija, tehnološkim inovacijama u početcima razvoja *dollyja* i pojavom autorskog pristupa vožnji kamere koji se nazire kod Griffitha i prvi put pokazuje kod Bauera.

#### **4. 1. Pojava i utjecaj kabirijskog pokreta**

U ranom talijanskom filmu postoji afinitet prema spektaklu koji svoj izvor nalazi u talijanskoj povijesti ili umjetnosti, često iz doba antike. Prve velike talijanske cjelovečernje produkcije potvrđuju ovaj trend – *Pakao* je adaptacija Danteovog najpoznatijeg dijela *Božanstvene komedije*, *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1912.) je smješten u Neronovo doba, *Posljednji dani Pompeja* (Mario Caserini, Eleuterio Rodolfi, 1913.) opisuje ljubavni par pred erupcijom vulkana

<sup>94</sup> Ističe se i vožnja prema naprijed koja kao da utjelovljuje telegrafski signal poslan na brod kojem se približava kamera.

<sup>95</sup> Nielsen 2007., str. 113.

<sup>96</sup> *ibid.*



u Pompejima, a *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914.<sup>97</sup>) se odvija u vrijeme Drugog punskog rata, poznatog po kartaškom vojskovođi i neprijatelju Rima, Hanibalu.

*Pakao* i *Quo Vadis?* pokazuju snagu filma spektakla u velikom broju gledatelja i profitu na svjetskim kino-blagajnama, ovaj zadnji i bogatom produkcijom s velikim, raskošnim setovima i velikim brojem statista. *Cabiria* nadmašuje oba filma po produkcijskim vrijednostima, također sadržavajući ogromne setove i tisuće statista, ali i originalnu glazbu i "epsku" dužinu od tri sata. Ali ono po čemu je film posebno utjecajan, i zaslužuje mjesto u radu, je pokret kamere koji se ostatak desetljeća često nazivao *kabirijski pokret*.<sup>98</sup>

Točna definicija ovog postupka nije jasna, što pokazuju različite interpretacije među filmskim teoretičarima, povjesničarima, ali i stvarateljima. Najčešći i distinktivni pokret u filmu čini spora dijagonalna vožnja unaprijed ili unatrag kratkog dometa i nemotivirana pokretom likova u kadru. Cilj je ovog nemotiviranog pokreta otkriti proporcije setova i istaći trodimenzionalnost, tad *stereoskopiju*, prostora.<sup>99</sup> (slika 4. 2.) Ovo nisu jedini pokreti u filmu budući da, iako u manjini, film sadrži i bočne vožnje, kao i one unaprijed ili unatrag (bez dijagonale – slika 4. 3.). Nielsen ulazi dublje u analizu postupka, razmatrajući argumente teoretičara s različite strane rasprave o točnom izgledu, odnosno vrsti pokreta koji se smatra kabirijskim pokretom, kao i opsegu utjecaja koji je imao. Objektivno gledajući, zaključio je kako je potrebna heterogena perspektiva – izgled pokreta varira unutar filma, a i kasniji pokreti koji se vežu uz naziv čine cijeli spektar različitih vožnji koji ispunjavaju različite funkcije.<sup>100</sup>

Slika 4. 2. Jedna od mnogih dijagonalnih vožnji u *Cabiriji* otkriva opseg seta.



<sup>97</sup> Film je u Italiji, a između ostalih i u Hrvatskoj (Midžić: 285), prvi put prikazan 1913. godine. Ipak, u mnogim državama uključujući i SAD, izašao je 1914. Odlučio sam se za drugu godinu jer se poglavlje odnosi najviše na *utjecaj* filma, koji se manifestirao tek nakon šire distribucije.

<sup>98</sup> eng. *Cabiria movement*

<sup>99</sup> Yuriy Tsivian, *Early Cinema in Russian and its Cultural Reception*, pr. Alan Bodger, Routledge, London and New York, 2005., str 161.

<sup>100</sup> Nielsen 2007., str. 105.





Slika 4. 3. Bočna vožnja prema lijevo u *Cabiriji* neprekinuto prati Macistea kroz nekoliko radnji.

Unatoč slabim definicijskim okvirima kabirijskog pokreta, nedvojbeno je da je imao snažan utjecaj na nadolazeće filmove i pokrete kamere. Ovo možemo vidjeti u porastu nemotiviranih vožnji kamere u sljedećih par godina – Nielsen to opisuje kao kratak, ali intrigantan interval eksperimentiranja koji je trajao od 1914. do 1916. godine i geografski je širokog raspona, iako je nejasno koliko su trendovi u različitim sredinama poput Rusije, Skandinavije, Amerike i Italije povezani.<sup>101</sup> Utjecaj *Cabirije* može se dokazati i potvrdama direktnog utjecaja na ljude iz industrije poput snimatelja Hala Mohra. On je smatrao da pokreti izgledaju kao da kamera lebdi po zraku, što je eksplicitno naumio i pokušao oponašati u svojim sljedećim filmovima.<sup>102</sup> Čak i bez ovakve potvrde, sama činjenica da se naziv onovremeno vrlo često koristi govori o idejnoj raširenosti postupka i svijesti o njegovom postojanju, bez obzira na točno značenje termina.

Utjecaj kabirijskog pokreta manifestirao se na različite načine u različitim filmovima – ono što je njima zajedničko, a različito je od *Cabirije*, većinom je brži pokret, veća krajnja blizina glumcima, nedostatak dijagonalnog kretanja i korištenje panorame unutar vožnji.<sup>103</sup> Ovi pokreti često nisu bili okosnica stila određenog filma, kao što bi to mogli argumentirati za *Cabiriju*, već su se pojavili na jednom ili dva mjesta izvršavajući prikladnu funkciju. U *Životu evangeličkog propovjednika* (Holger-Madsen, 1915.) on služi, u kombinaciji s pretapanjem, za naglašavanje ulaska i izlaska iz *flešbeka* na sličan, ali ne identičan, način kao i u spomenutom filmu *Slučajni prolaznik. David Harum* (Allan Dwan, 1915.) sadrži prateću vožnju unatrag koju možemo usporediti sa sporim, ritmičnim vožnjama Jevgenija Bauera, a *Lutalica* (Mutual/Charlie Chaplin, 1916.) koristi glatku vožnju unatrag od detalja portreta žene na polutotal galerije i njeine posjetitelje – otkrivajuća funkcija koja će postati jedna od dominantnih vožnje unatrag. Sličnu funkciju, otkrivanja ili kontekstualiziranja, u razrađenijem

<sup>101</sup> Nielsen 2007., str. 105.

<sup>102</sup> *ibid.*, str. 103.

<sup>103</sup> Salt 2009., str. 138.



Slika 4. 4. *Divlji i rutav* – vožnjom unatrag gubi se iluzija vesterna.

obliku možemo naći već u filmovima *Divlji i rutav* (John Emerson, 1917.) i *Noć osвете* (Benjamin Christiansen, 1916.). U Emersonovoj komediji nalazimo vožnju koja je "kompozicijski

motivirana, funkcionalno jasna i u skladu s kasnijim konvencijama i normama"<sup>104</sup> – na početku kadra u bližem planu vidimo Fairbanksov lik koji sjedi i čita knjigu ispred šatora i "logorske" vatre na kojoj se grije lonac, dok vožnja unatrag ne otkrije da je uspred svog stana u gradu, čime je razbijena stvorena iluzija *vesterna*. Ova vožnja, osim što služi kao komični moment, opisuje želju glavnog lika odraslog u urbanom središtu i bogatoj obitelji da živi na Divljem Zapadu, ali i najavljuje radnju filma. Naime, kad napokon odlazi na zapad u malo naselje riješiti posao za oca, stanovništvo mu u želji za dobrim odnosom priredi kolektivnu iluziju *vesternovske* atmosfere i događaja koji se na kraju filma preliju u stvarnost, baš kao i u vožnji.

*Noć osвете* sadrži nekoliko vožnji, od kojih je jedna i vertikalna – subjektivni kadar lika koji se spušta pogledati kroz ključanicu. Ali najviše se ističe višefunkcionalna vožnja unatrag u prvoj trećini filma. (slika 4. 4.) John Sikes (B. Christiansen), nevini cirkuski *strongman* optužen za ubojstvo, u bijegu je sa svojim novorođenim sinom. Dolazi do kuće u kojoj živi mlada žena, Ann (Karen Caspersen), i nakon skrivanja na tavanu, odluči komunicirati s njom. Uslijed neuspjelog ulaska u njezinu sobu kroz vrata u hodniku vidimo ga kako izlazi van iz kuće. Zatim prelazimo na kadar unutar sobe s Ann pokraj vrata u srednjem planu. Ona se zagleda u *off* prostor iza kamere, napravi par kratkih koraka prema kameri i vrisne – po prethodnim događajima i njegovom zastrašujućem izgledu zaključujemo da je vidjela Johna. Ann počne odvezivati uže kojim je zaštitila vrata dok kamera polako vožnjom unatrag prolazi "kroz" staklo balkonskih vrata, ili njegov okvir, da bi otkrila siluetu Johna s druge strane koji pokušava i na kraju uspijeva provaliti unutra i ušutkati Ann. (slika 4. 5.) Ovaj kadar služi nekoliko funkcija. Kao prvo, zbog prolaska *kroz* okvir vrata daje slici osjećaj dubine. Nadalje, neobična i neviđena, čak *nemoguća* priroda pokreta, zbog prolaska kroz vrata, čini ga primjetljivim čime ukazuje na sebe, služi *refleksivnu* funkciju – specifično predstavlja *virtuoznost prijevoza* kakvu smo vidjeli u fantomskim vožnjama i koja se vraća u uporabu sredinom dvadesetih (*Posljednji čovjek*, F.W.

<sup>104</sup> Nielsen 2007., str. 112.

Murnau, 1924.) i zatim u četrdesetima u zvučnom razdoblju (*Građanin Kane*, Orson Welles, 1941.). Još možemo dodati da prolaskom kroz vrata vožnja kamere *otkriva* i *supostavlja* dvije radnje – Johnovo provaljivanje i Annenin pokušaj bijega – čime funkcije tad češće vezivane uz montažne postupke zamjenjuje pokretom kamere.<sup>105</sup> I zadnje, ovaj kadar diže napetost i uzbuđenje zbog manjka dostupnih informacija – gledatelj u ovom trenutku priče ne zna da ovaj "grubijan" samo želi pitati Ann za pomoć oko sina, čime suosjeća s njezinim strahom i željom da pobjegne.



Slika 4. 5. *Noć osвете* – spora vožnja unatrag prolazi kroz balkonska vrata i otkriva Sikesa koji provaljuje unutra dok Ann pokušava pobjeći.

Postupak sličnog oblika počinje se koristiti i u početnim kadrovima filma, kao što je slučaj u filmovima *Središte mreže* (Thanhouser/Jack Harvey, 1914.), *David Harum* i *Elsin brat* (Vitagraph/Van Dyke Brooke, 1915.) koji započinju detaljem nakon čega kamera vožnjom unatrag otkrije širi kontekst scene. Rani film Raoula Walsha *Regeneracija* (1915.) također sadrži vožnju unatrag s otkrivajućom funkcijom - od naizgled izoliranih svirača na pozornici do šireg konteksta dinamičnog kluba punog ljudi za stolovima i zaposlenih konobara koji se užurbano kreću između njih i ispred kamere. Ali sadrži i dvije vožnje prema naprijed koje vrše suprotnu funkciju i simboliziraju psihičku ili fizičku skučenost, zatvorenost – prvi put na dječaka bespomoćno ukliještenog između svojih roditelja dok se svađaju, a drugi put na djevojku glavnog lika koja je došla po njega u leglo opasnih ljudi koji je okružuju.

<sup>105</sup> Ovo je sažeto iz podugačke analize navedenog pokreta u: Nielsen 2007., str. 264.-270.

Zanimljivo odstupanje od "ekonomičnog" korištenja pokreta kamere možemo naći u *Dozapovjedniku* (William Bowman, 1915.) koji sadrži preko dvadeset fluidnih i glatkih vožnji (čak i kad se kamera istovremeno na dva vozila kretala unatrag i u stranu), puno više od prosjeka vremena. Posebno se ističe kadar u sceni plesa u kojem se kombinacijom vožnji i panorama prati plesni par, postupak koji kasnije postaje normativan i u sličnoj formi preživljava do suvremenog filma. Po glatkoći, odnosno tehničkoj izvedbi ovih kadrova *Dozapovjednik* se može mjeriti s filmovima sa samog kraja nijemog razdoblja.

Osim utjecaja na količinu pokreta kamere, *Cabiria* je utjecala i na razvoj filmske tehnologije. Prvo je specijalizirano vozilo za pokret kamere 1899. godine izumio Robert W. Paul<sup>106</sup>, nakon čega se sporadično javljaju slična vozila u službi filmskih efekata, kao onog povećavanja, odnosno napuhavanja glave u Méliès-ovom filmu *Čovjek gumene glave* (1901.). Jedan od snimatelja/redatelja koji su radili na sličnim efektima bio je i Segundo de Chomón, koji kasnije radi kao snimatelj na *Cabiriji* i zajedno sa Pastroneom izrađuje *carrello* – kolica za kameru koja postaju temeljno vozno postolje ovog razdoblja.<sup>107</sup> Iako su se i prije pojavljivala vozila za kameru, ona su uglavnom bila "improvizirana" i ograničena na jedan film, ako ne i jedan kadar. Pojava *Cabirije* potiče razvoj novih vrsta vozila temeljenih na sličnom principu - Hal Mohr već iste godine izrađuje slična kolica s tračnicama i primjenjuje ih u svojem filmu, Mack Sennet izrađuje kružnu platformu sa lažnom pozadinom za snimanje potjera Keystone policajaca, a Griffith diže ljestvicu svojim ambicioznim filmskim "kranom" u filmu *Netrepeljivost* (1916.). U dvadesetim godinama proizvodnja vozila za kameru – pod nazivom *dolly*, *truck* ili *trolley* – raširena je i razvijena, sa sve češćom pojavom što konvencionalnih vozila u tradiciji *carrella*, to i jedinstvenih pokreta i vozila kao što je slučaj u *Napoleonu* (Abel Gance, 1927.).

#### **4. 2. D. W. Griffith i Netrepeljivost**

Jedan od redatelja na koga je *Cabiria* direktno utjecala bio je David Wark Griffith. Njegova reputacija kao izumitelja filmskih postupaka poput paralelne montaže, zatamnjenja i pretapanja, visokih kutova snimanja, maskiranja (*matte*), pa i vožnji, između ostalih, davno je

---

<sup>106</sup> Cousins, Mark, *The Story of Film*, Pavilion, London, 2013., str 29.

<sup>107</sup> Midžić 2009., str. 282.

osporena. Revizionističke povijesti filma odbacile su standardnu verziju<sup>108</sup> i pronašli alternativne ranije izvore ovih postupaka. Ipak, mnogi povjesničari slažu se da je Griffith pridonio njihovom razvoju i posebno narativnoj integraciji. Po riječima stručnjaka za nijemo razdoblje, Kevina Brownlowa: "sam izum, ili otkriće, takvih naprava je u usporedbi nevažan. Ono što je značajno jest saznati tko ih je prvi dobro upotrijebio."<sup>109</sup> Naravno, govoreći o Griffithu vrijedno je napomenuti i veliki utjecaj njegovog čestog snimatelja i filmskog inovatora Billyja Bitzera. Granica njihove pojedinačne uloge u određenim postupcima nije jasno određena, čime snimateljske i tehnološke razvoje ne možemo pripisati samo Griffithu, kao ni Bitzeru. Iz tog razloga, kao i pokušaja sažetog izlaganja, neću više spominjati ovu distinkciju i podrazumijevat ću ulog obojice u spominjanju *Griffithovih* postupaka ili inovacija.<sup>110</sup>

U prošlom poglavlju spomenuti su neki pokreti kamere koji se pojavljuju u Griffithovim ranijim filmovima i istaknute su njihove vrijednosti u razdoblju narativne integracije. Ako sagledamo njegove filmove iz kronološke perspektive, možemo primijetiti tendenciju prema dužem trajanju, većem prosječnom broju kadrova i gotovo neprestanim, koliko god malim ili velikim, inovacijama u području filmskog stila. On je rafinirao tuđe, ali i svoje postupke, eksperimentirajući sa različitim rješenjima u slične svrhe ili različitim mogućnostima jednog određenog postupka. Ova "evolucija" odnosi se i na pokret kamere – *Djevojku od povjerenja* Griffith završava statičnim kadrom vlaka koji odvozi glavne likove iz srednjeg plana u daljinu, čime postiže simbolično udaljavanje od priče i time izraženiji kraj filma. Ovaj postupak svoj pandan nalazi tri godine kasnije u *Župnikova konjska utrka* (1915.) gdje je sličnu funkciju postigao vožnjom unatrag.<sup>111</sup>

U međuvremenu Griffith se počeo usmjeravati prema cjelovečernjem filmu. Nakon polusatnih<sup>112</sup> filmova *Bitka kod klanca Elderbush* (1913.) i *Majčino srce* (1913.) uskoro izlaze njegovi prvi cjelovečernji filmovi - *Judita iz Betulije* i *Osvetnička savjest*, oba iz 1914. godine. No tek sljedeće godine izlazi prvo Griffithovo remek-djelo, filmska "revolucija"<sup>113</sup> i temeljno

---

<sup>108</sup> Više o *standardnoj* i *revizionističkoj* povijesti filma u: Bordwell, David, *O povijesti filmskog stila*, prev. Mirena Škarica, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2005.

<sup>109</sup> Brownlow 1996., str. 26.

<sup>110</sup> Više o njihovoj suradnji u: Beach, Christopher, *A Hidden History of Film Style: Cinematographers, Directors and the Collaborative Process*, University of California Press, Oakland, 2015.

<sup>111</sup> Salt 2009., str. 138.

<sup>112</sup> To su bili od dvije filmske role (2-reel) koje su u adekvatnoj brzini projekcije trajale po petnaest minuta. Za usporedbu, *Rođenje jedne nacije* je bio prvi film dužine od dvanaest filmskih rola.

<sup>113</sup> Brownlow 1996., str. 26.

djelo klasičnog fabularnog stila – *Rođenje jedne nacije* (1915.). Iako ovaj kontroverzni<sup>114</sup> film po mnogočemu predstavlja vrhunac naspram filmske produkcije koja mu je prethodila, pokret kamere nije jedan od postupaka koji je doživio taj vrhunac. Film sadrži nekoliko panorama i vožnji (unatrag), ali njihove funkcije su većinom ograničene na praćenje likova, s iznimkom panorame na trećini filma koja diže panoramsku funkciju povezivanja na simboličku razinu. Kadar u pitanju počinje kao srednji plan uzrujane žene s troje djece koji se grle u tuzi i zatim panoramom u desno otkrije total doline u kojoj veliki broj ljudi maršira u rat. Po riječima Richarda Barsama: "Iz tog instinktivnog, fluidnog pokreta kamere razumijemo odnos između strave bitke i jada koji je stvorila za nevine civile."<sup>115</sup>

U povijestima filma razlikuju se mišljenja da li je Griffith gledao *Cabiriu* prije nego što je snimio *Rođenje jedne nacije*, ali ono što je sigurno jest da ga je gledao tijekom razvijanja filma *The Mother and the Law*. Vidjevši što se može postići u domeni filmskog spektakla, Griffith je ovu ideju proširio u svoje drugo remek-djelo, bezvremensku priču koja slavi ljudske odnose i ujedno Griffithov odgovor na tadašnje optužbe rasizma – *Netrepeljivost* (1916.). Ovaj epski pothvat ostaje zabilježen u povijesti filma najviše po svojem utjecaju na razvoj montaže, posebice na sovjetsku montažnu školu koje su najpoznatiji predstavnici Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin i Dziga Vertov. Ne ulazeći previše u radnju i strukturu filma koje su pokrivene u velikom broju relevantnih tekstova, dovoljno je naglasiti da se sastoji od četiri priče smještene u različita vremena koje se paralelno odvijaju – pad Babilonskog carstva (539. g. pr. Kr.), priča o Isusovom životu, Bartolomejska noć (1572.) i moderna priča.

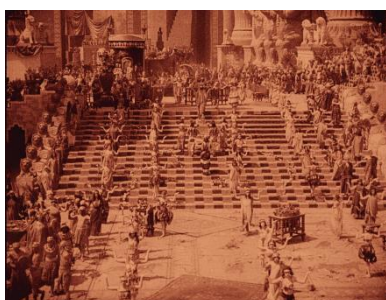
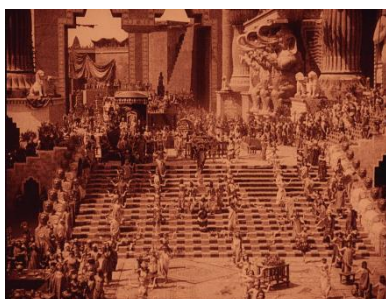
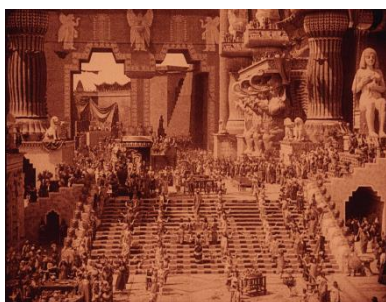
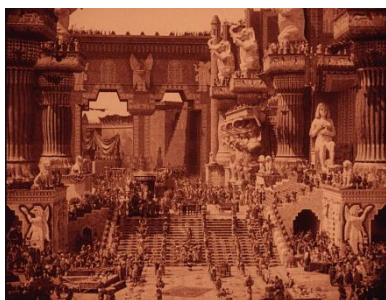
Utjecaj *Cabirije* najviše se osjeti u Babilonskoj priči koja nalikuje talijanskim super-spektaklima po povijesnoj, antičkoj temi, veličini setova i količini statista, što sve pridonosi velikom opsegu priče. Ali u kontekstu ovog rada, najviše se ističe jedna vožnja koja se često spominje i u literaturi koja se na bavi pokretom kamere. Radi se o kadru koji uvodi scenu pobjedničkog festivala/gozbe u Babilonskoj priči – vožnja unaprijed i dolje od totala ogromnog Babilonskog seta na srednji plan plesača u njegovom centru. (slika 4. 7.) Ovaj kadar u isto vrijeme ističe trodimenzionalnost i dubinu prostora, pokazuje virtuoznost prijevoza u tradiciji fantomske vožnje, zbog opsega i izraženiju od primjera *Noći osvete*, i služi kao opis veličine

---

<sup>114</sup> Zbog tematike filma koja se bavi stvaranjem i rastom Ku Klux Klana iz pozitivne perspektive, Griffitha su često napdali optužbama rasizma. Protiv njega išla je i činjenica da je KKK ubrzo nakon izlaska filma povećao članstvo s vrlo niskih četiri tisuće na nekoliko milijuna ljudi.

<sup>115</sup> Barsam, 2009., str. 246-7.





Slika 4. 7. Poznata kranska vožnja u *Netrepeljivosti*. Navodno je u originalnoj verziji išla sve do Belshazzara i princeze, što čini kadar još atraktivnijim.

"pobjedničkog" carstva koje se slavi u sceni. Spektakularna priroda i dotad neviđen opseg ovog pokreta omogućena je tehničkim inovacijama u konstrukciji vozila koje je imalo veliki utjecaj na izum i razvoj *kрана*:

... glavni supervizor scenografskih radnji Frank Wortman konstruirao je divovski *dolly* – vozno postolje s tornjem. *Dolly* je sastavljen od šest kamionskih postolja sa po četiri kotača opremljenih za vožnju po tračnicama. Dvadeset je metara dug, a na njega je postavljen 50 m visoki toranj, koji je na vrhu promjera 2 m. Unutar tornja postavljeno je dizalo, koje je omogućivalo snimanje kamerom u uzdizanju ili silasku. *Dolly* je pokretalo 25 scenografskih radnika, a nekolicina drugih upravljala je dizalom.<sup>116</sup>

Iako najznačajniji u povijesti filmske tehnologije, ovaj kadar daleko je od jedinog pokretnog kadra u filmu. Lewis Jacobs ističe fluidno i aktivno sudjelovanje kamere u filmu, sa mišljenjem da su količina i raznolikost pokreta napela do točke pucanja što god se do tad znalo o mobilnosti i fleksibilnosti kamere.<sup>117</sup> Samo na kranu možemo pronaći još nekoliko instanci vožnji na istoj lokaciji i putanji kao i u prvom primjeru, očigledno pokušaj maksimalnog iskorištavanja impresivnog materijala snimljenog s vozila. Čak ima i opisnih panoramskih kadrova s vrha kрана usmjerenih na isticanje veličine seta. Osim spomenutoga, postoji još značajnih primjera kabirijskih vožnji vrlo sličnih onima u *Cabiriji* – autonomna vožnja prema naprijed u prvoj sceni priče bartolomejske noći i dijagonalno naprijed pri početku babilonske priče. Nadalje, vrijedno je

<sup>116</sup> Midžić 2009., str. 284.

<sup>117</sup> Beach, Christopher, *A Hidden History of Film Style: Cinematographers, Directors and the Collaborative Process*, University of California Press, Oakland, 2015., str. 45.

spomenuti vertikalnu panoramu od dna prema vrhu čime se veličaju "neprobojna" vrata Babilona, kao i panoramu u modernoj priči s lika majke, koja leži na podu nakon što su joj uzeli dijete, na njezin dlan kojim stisne i zatim otpusti rupčić, što simbolizira njezinu uzaludnu i neuspješnu borbu. Također, film je pun pratećih vožnji (često unatrag) i panorama, koje doživljavaju kulminaciju u scenama potjere pred kraj filma koje su paralelno montirane tako da se odvijaju "istovremeno". Ovdje se različite vrste vožnji (npr. bočna, unatrag) kombiniraju s različitim potporama za kameru (automobil, vlak, *dolly*) u različitim pričama kako bi se stvorio najveći stupanj napetosti, brzine i uzbuđenja na vrhuncima ovih priča.

Unatoč mnogim inovacijama i sintezi cijelog spektra dostupnih vrsta i funkcija pokreta, ili točno iz tog razloga, *Netrepeljivost* je veliki financijski neuspjeh čime zaustavlja Griffithov put prema vrhu. Ipak, on ostaje u industriji i na prijelazu u sljedeće desetljeće uspijeva izbaciti nekoliko popularnih filmova, poput *Slomljenih cvjetova* (1919.) i *Siročadi oluje* (1921.). U ovim kasnijim filmovima možemo naći pokretne kadrove, ali većinom odgovaraju Griffithovom uspostavljenom, već viđenom stilu i nisu na razini inovacije, opsega ili značaja onih u *Netrepeljivosti*.

### **4.3. Jevgenij Bauer i pokret kamere kao karakteristika autorskog stila**

Unutar rasta i pada kako vožnji, tako i pokreta kamere tijekom ovog desetljeća, u filmovima jednog režisera možemo naći primjer autorskog stila s karakterističnim pokretima kamere koji opimjeruje ovaj trend. Jevgenij Bauer ruski je režiser sa više od sedamdeset pet filmova u svojoj kratkoj karijeri koja traje od 1913. do preuranjene smrti 1917. godine. Hvaljen je zbog inovativne uporabe tekstone, vožnji i nekonvencionalnih tehnika rasvjete<sup>118</sup>, kao i doprinosa u razvoju montaže, kompozicije i mizanscene. Dok ne možemo reći da su vožnje glavna karakteristika ili okosnica njegovog stila, one su u svakom slučaju njegov dio, što možemo vidjeti po konzistenciji u uporabi i obliku vožnji koje koristi.

---

<sup>118</sup> DeBlasio, Alyssa, "Choreographing Space, Time, and Dikovinki in the Films of Evgenii Bauer", *The Russian Review* 66:4, Blackwell Publishing, Oxford, 2007., str. 671.



Prvu karakterističnu Bauerovu vožnju možemo naći već u njegovom prvom filmu, *Sumrak ženske duše* (1913.). Ova melodrama o bogatoj, usamljenoj ženi (Vera) koja postaje žrtva svoje dobrote tematski i stilski najavljuje Bauerov autorski opus. Rana vožnja unaprijed (nastala prije *Cabirije*) koja se pojavljuje pri početku filma služi nekoliko funkcija – dominantna je praćenje lika, ali jedinstvena funkcija koju Bauer ovdje koristi je osjećaj *tempa* – spora prateća vožnja opisuje Verino kontemplativno psihičko stanje, što ujedno pripisuje pokretu i ekspresivnu funkciju.<sup>119</sup>

Sljedeće godine u filmu *Djeca velikog grada* (1914.) Bauer koristi vožnju unaprijed sličnog oblika u druge svrhe – spora vožnja od totala prostora kluba u čijem je prvom planu glavna junakinja na srednji plan senzualne plesačice koja je bila na pozornici u pozadini. Ova vožnja upućuje na povezanost junakinje i plesačice u njihovoj zavodljivoj prirodi, ali i prikazuje junakinjin pomak prema svijetu glamura i zabave, i izolaciji od ostatka svijeta. Godinu nakon izlazi i Bauerov *Poslije smrti* (1915.) koji sadrži najekstenzivniju vožnju u njegovom dotadašnjem opusu. Film opisuje lika (Andrej) kojem je nedavno umrla majka zbog čega se odvojio od društvenog života i vrijeme provodi čitajući i razmišljajući o majci. Njegov prijatelj se zabrine za njega i nagovori ga na izlazak na zabavu. Andrejev dolazak na zabavu i time ponovni "ulazak" u društvo ljudi prikazan je u jednom trominutnom kadru koji počinje od srednjeg plana Andreja i njegovog prijatelja. (slika 4. 8.) Kako se Andrej kreće prema unutrašnjosti kluba, kamera se polako pomiče unatrag s njim otkrivajući sve više prostora i ljudi. Kad Andrej staje da se upozna s ljudima, kamera staje i ako je potrebno pamoranom prati njegova kretanja. Ovaj kadar prikladno opisuje Andrejevo nesigurno i postupno vraćanje u društvo, ali i stavlja gledatelja u njegovu perspektivu – mi se također postupno "upoznajemo" s prostorom i ljudima koje



Slika 4. 8. Ponovni ulazak u društvo prikazan je dugačkom pratećom vožnjom unatrag u *Poslije smrti*.

<sup>119</sup> Nielsen 2007., str. 106.

vožnja unatrag dovodi u kadar. Kad Andrej nakon rukovanja s nekoliko osoba upozna ženu koja će igrati ulogu kasnije u priči, Bauer reže na njegov srednji plan što naglašava narativnu važnost ovog trenutka i označava psihološku promjenu lika – Andreju se vraća interes za nekoga iz vanjskog svijeta.

Iste godine izlazi i film slične tematike pod nazivom *Sanjarenje* (1915.) u kojemu je karakteristična spora vožnja ispunjavala sličnu funkciju kao i u prvom spomenutom filmu – osjećaj tempa koji opisuje usporeni, isprazni život junaka, a u kombinaciji s gornjim rakursom koji eliminira prostor oko junaka ponavlja ekspresivnu funkciju opisivanja njegovog kontemplativnog psihičkog stanja i odvojenosti od društva. Slične spore vožnje nalaze mjesto kod Bauera i narednih godina, naprimjer u filmu *Život za život* (1916.) gdje uz nekoliko vožnji poznatih funkcija uvodi vožnju unatrag s pretapanjem koja signalizira ulazak u fantaziju, ili u filmu *Umirući labud* (1917.) u kojima nalazimo prateće, ali i nemotiviranu vožnju u ulozi stvaranja jezive atmosfere i vizualiziranja psihičkog nemira spavajuće junakinje.

Vrijedno je spomenuti još jednog ruskog režisera koji je svojim ranim korištenjem pokreta kamere pokazao afinitet prema drugačijem, strukturalističkom pristupu filmu. Jakov Protazanov filmove je snimao od početka desetljeća, no tek 1916. izlazi njegov prvi značajni film, *Pikova dama*. Radnja se odvija oko Germana (Ivan Možuhin), ruskog vojnog časnika koji zanemari svoju čvrstu poziciju protiv kockanja kad od prijatelja čuje za groficu sa potencijalno nepogrešivim sistemom za pobjedu u kartama. Nakon što je ubije jer mu nije otkrila tajnu, od njezinog duha saznaje tri karte koje su mu potrebne za pobjedu – trojka, sedmica i as. Prve dvije večeri German iskoristi ove informacije da pobedi Čekalinskog, vođu kockarskog društva. Do ovog trenutka kamera u filmu je gotovo isključivo statična, s vrlo rijetkim malim panoramskim pomacima za korekciju kadra. Kad German dolazi treće noći, spreman staviti sav novac na as, nalazimo jedinu vožnju u filmu. Kadar počinje u statičnom polutotalu. German ulazi u salu i privuče poglede ljudi oko njega što ga kompozicijski stavlja u središte pozornosti. Kreće se prema kameri intenzivno gledajući u prostor iza. Kad se približi kameri, ona počne

Slika 4. 9. Intenzivni prilazak Možuhinovog lika na vrhuncu *Pikove dame* "gura" kameru unatrag.



voziti unatrag i prati ga dok ne otkrije Čelikanskog koji sjedi s druge strane stola u donjem lijevom kutu kadra. (slika 4. 9.) Ova vožnja služi više funkcija. Kao prvo, zbog pozicije u strukturi priče ističe važnost i povećava dramsku napetost ovog trenutka prema kojem je gradio cijeli film. Ona također pojačava kompozicijski središnju poziciju koju German zauzima u sceni. Nadalje, njegov spori hod kojim, kad se približi, *pokreće* kameru prema natrag, ističe njegovu "moć", samopouzdanje i uvjerenost u pobjedu, i uspostavlja prividni odnos moći između Germana i Čekalinskog. Naime German svojim sigurnim stavom i reputacijom prethodne dvije večeri zasjenjuje Čelikanskog, koji je u početku kadra impliciran samo oštrim Možuhinovim pogledom u prostoru izvan kadra, a zatim se vožnjom stisne u donji lijevi kut gdje ostaje sve do Germanovog gubitka i pada s pozicije moći. Sve ove funkcije pojačane su činjenicom da je ovo jedina vožnja u filmu čime joj možemo pripisati i refleksivnu funkciju jer odmakom od statične forme ostatka filma angažira gledatelje da razmišljaju o značenju kadra u pitanju.

Jevgenij Bauer umire 1917. godine, nakon čega rijetko možemo naći vožnje do kraja desetljeća. Širi trend eksperimentiranja zamire već godinu dana prije i primjeri vožnje naglo se smanjuju. Jedne od rijetkih primjera nalazimo u filmovima *Plava ptica* (Maurice Tourneur, 1918.), *Blago gospodina Arnea* (Mauritz Stiller, 1919.) i *Stella Maris* (Marshall Neilan, 1918.). U ovom zadnjem pronalazimo pokret ekspresivne funkcije i prvu instancu kasnije kanoniziranog filmskog postupka – na kraju filma junak i junakinja se zagrlje nakon čega se kamera vožnjom unatrag udalji i zatamnjenjem se završi film.

I ovo razdoblje završava svojevrsnim zatamnjenjem koje se očituje u Bauerovoj smrti i padu broja vožnji i pokreta kamere općenito. Razlozi ovog pada drugačiji su u različitim sredinama – u post-revolucijskoj Rusiji javlja se formalizam koji svoj filmski pandan nalazi u *sovjetskoj montažnoj školi*. Razmišljanja o pokretu kamere zamjenjuju ona o mogućnostima montaže koja postaje glavni stvarateljski postupak i preokupacija teorije. U SAD-u se također javlja sklonost prema montaži, ali ne kao transformatoru značenja pojedinih kadrova, već kao sredstvo u službi pričanja priče – postupak klasičnog fabularnog stila koji se naziva *kontinuirana montaža*. Ali modernistički autori koji se javljaju kao proizvod širih umjetničkih tendencija dovest će velike promjene u filmsku formu i odtamnjenje u području pokreta kamere. Eksplozivno oslobađanje kamere od dosadašnjih okova otključat će njezine retoričke potencijale i do kraja sljedećeg desetljeća uspostaviti mjesto pokreta kamere kako u klasičnom fabularnom stilu, tako i u potencijalnom otklonu.

## 5.

### NIJEMI MODERNIZAM I UTJECAJ EUROPSKOG FILMA (1920.-1927.)

Mračno doba u korištenju pokreta kamere krajem prošlog desetljeća nastavilo se početkom dvadesetih. Prije 1923. godine nalazimo tek nekoliko primjera, od kojih većina pokrete koristi konzervativno i/ili ekonomično. U američkim popularnim filmovima poput *U znaku Zorrea* (Fred Niblo, 1920.) i *Robin Hood* (Allan Dwan, 1922.) može se naći mali broj pratećih vožnji i panorama, a iznimke čine Griffithovi zadnji uspješni filmovi *Put prema istoku* (1920.) i *Siročad oluje* (1921.). Oba sadrže veliki broj panorama i vožnji, sa najistaknutijom uporabom u napetoj sekvenci pred kraj *Put prema istoku* gdje se pomakom kamere dočarava razdvajanje i plutanje leda, na kojem leži junakinja, po rijeci koja vodi prema vodopadu i potencijalnoj smrti. Osim ovih filmova, izdvajaju se i *Luckaste supruge* (Erich von Stroheim, 1922.) s velikim brojem pratećih vožnji i panorama, ali i nekoliko vertikalnih panorama subjektivnog kadra "odmjeravanja"<sup>120</sup>, slično njegovim ranijim *Slijepim muževima*.

Europske kinematografije prolaze kroz sličnu fazu. Ipak, vidimo povećani, koliko god mali, broj pokreta u francuskoj i njemačkoj kinematografiji u odnosu na ostale. Jedna od rijetkih iznimki ovog trenda je *švedska* romantična komedija *Erotikon* (Mauritz Stiller, 1920.) koja osim velikog broja panoramskih pokreta, većinom pratećih, sadrži i kadar iz kamere montirane na automobil. Ali posebno se ističu zračne vožnje koje se ovdje prvi put pojavljuju u igranom filmu - prikazuju subjektivni kadar junakinje koja se vozi u malom zrakoplovu usmjeren prema dalekom tlu ispod nje. (slika 5. 1.)

---

<sup>120</sup> Subjektivni kadar od Stroheimovog zgodnog, mladog, predatorskog zavodnika (glumi ga Stroheim) diže se od stopala do lica žene koju će "napasti", tako sugerirajući odnos lovca i plijena. Barry Salt ovaj pokret krivo pripisuje *Slijepim muževima*. (138)



Slika 5. 1. Prvi zračni kadrovi u igranom filmu u *Erotikonu*. Srednji kadar snimljen je u studiju, a druga dva na lokaciji.

Ovaj primjer ostaje izoliran u svojoj sredini, dok francuski i pogotovo njemački stvaratelji grade na nove temelje u kreativnom korištenju pokreta kamere koji se postavljaju početkom dvadesetih. Ova "eksplozija pokretnosti kamere u Francuskoj i Njemačkoj"<sup>121</sup> uskoro dovodi do potpunog oslobođenja od fizičkih i retoričkih restrikcija u filmu F. W. Murnaua *Posljednji čovjek*. Po utjecaju na pokret kamere u svakom premašuje *Cabiriju* i *Netrepeljivost* iz prošlog desetljeća i otvara ga mnoštvu novih mogućnosti koje istražuju redatelji na vrhuncu nijemog razdoblja poput Abela Gancea, Georga Wilhelma Pabsta, Kinga Vidora, Josepha von Sternberga ili Williama A. Wellmana.

### **5. 1. Ususret novom pokretu - Francuska, Njemačka i oslobođena kamera**

U prošlom je desetljeću francuska kinematografija u odnosu na američku, rusku i talijansku oslabila u području pokreta kamere, ali u dvadesetima to mijenja novi val stvaratelja inspiriranih modernističkim pokretima koji se javljaju u europskim umjetničkim krugovima. Istražuje se umjetnička strana i mogućnosti filma, i traže se novi, jedinstveni načini izražavanja kroz intrinzično *filmske* postupke, među kojima je i pokret kamere. Francuski film slijedi tada dominantni impresionistički pokret u filmovima režisera poput Abela Gancea, Marcela L'Herbiera i Louisa Delluca u prvom valu, i širenjem sa Germaine Dulac, Jeanom Epsteinom, Jacquesom Feyderom i Jaqueom Catelainom, između ostalih, u drugom valu.

Prvi val impresionizma okarakteriziran je mješavinom realističkog i slikovnog stila konzistentnog sa umjetničkim naturalizmom, i filmske tehnnike za prikaz subjektivih psiholoških stanja.<sup>122</sup> *Rose-France* (1919.), prvi film Marcela L'Herbiera, je originalno i poetično

<sup>121</sup> Salt 2009., str. 174.

<sup>122</sup> Aitken, Ian, *European Film Theory: A Critical Introduction*, Indiana University Press, Bloomington, 2001., str. 76., dalje u tekstu Aitken 2001.

djelo koje oprimjeruje spomenute karakteristike i predstavlja jedan od prvih filmova impresionističke struje. Na početku sljedećeg desetljeća L'Herbier snima *Čovjeka od pučine* (1920.), poetičnu adaptaciju Balzacove kratke priče punu optičkih efekata i inovativnih montažnih spona, ali i nekoliko zanimljivih vožnji (iz čamca, automobila) i panorama koje ipak ostaju zasjenjene ostalim postupcima. Tek u *El Doradu* (1921.) L'Herbier uključuje pokret kamere kao boju na paleti impresionističkih postupaka i koristi je u kombinaciji s optičkim efektima kako bi prikazao psihološko stanje lika u tradiciji filma *San pijanca*. Ovakvo korištenje filmskih postupaka u službi izražavanja subjektivnog stanja ili perspektive lika postat će tipično za impresionističke filmove, pogotovo kasnijeg datuma.

Pomaku prema kreativnijem i slobodnijem korištenju filmskih postupaka, pa i pokreta kamere, pripada i Abel Gance. Iako možemo naći još primjera pokreta kamere prije 1923. godine u filmovima drugih režisera, poput Andréa Antoina (*Zemlja*, 1921.) ili Jacquesa Feydera (*Crainquebille*, 1922.), tek s izlaskom Ganceovog filma *Kotač* (1923.) vidimo značajnu promjenu u korištenju filmskih postupaka u stvaranju subjektivnog izraza. Ovaj film "hiper-epских dimenzija"<sup>123</sup> koji se može smatrati "odskočnom daskom avangardnog pokreta 1924." obilježava početak drugog vala impresionizma koja napušta realizam u zamjenu za naglašavanje subjektivnosti kroz istraživanje estetskih mogućnosti filmskog medija. To je značilo uporabu specijalnih i optičkih efekata, brze montaže, slobodnije kamere i narativne strukture inspirirane aspektima glazbene forme – npr. ritam, kontrapunkt, interludij i krešendo.<sup>124</sup> Iako je *Kotač* daleko najveći pomak napravio po pitanju montaže, osvijestio je i ulogu svih postupaka kao sudionika u stvaranju doživljaja. Pokret kamere u ovom aranžmanu vrhunac dostiže tek u Ganceovom *Napoleonu*, ali i u *Kotaču* nalazimo rane primjere ove tendencije. Već pri početku filma ideja ubrzanog, automatiziranog ljudskog života izražena je kroz poveznicu uz stroj Modernosti – vlak<sup>125</sup> – i filmske postupke poput ubrzane, mahnite montaže, ali i pokreta kamere. Tijekom filma kamera je pričvrćena na razne dijelove vlaka, čime dokumentira i tjelovljuje ideju brzine i modeniteta i povezuje ga s filmskom umjetnošću. Idejna bit ovakvog presjeka simbolike i filmskih postupaka u stvaranju značenja izražena je u vožnji na početku – putujemo iznad tračnice pruge koja se proširi u nekoliko linija koje se igrivo

---

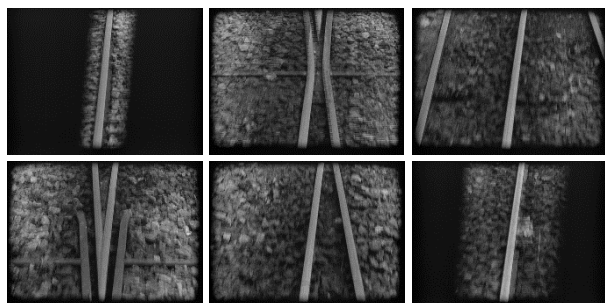
<sup>123</sup> Prva premijera je trajala devet sati preko tri dana, u: Fisher, Lucy, "La Roue: Movies, Modernity, Machine, Mind", *Modernism/modernity* 20:2, 2013., str. 189.

<sup>124</sup> Aitken 2001., str. 77.

<sup>125</sup> Slične ideje su se spominjale i vezi sa ranim *fantomskim vožnjama*.



presijecaju i na kraju se opet "spajaju" u jednu. (slika 5. 2.) Osim toga Gance konstruira i "pokretnu platformu za izlaganje prostora vlaka"<sup>126</sup>, što najavljuje inovativne potpore i vozila za kameru u njegovom sljedećem epskom filmu četiri godine kasnije.



Slika 5. 2. Presijecanje tračnica u *Kotaču*.

Nakon *Kotača* Gance snima *U pomoć!* (1925.), kratku horor komediju u kojoj glavni lik za okladu pristaje provesti noć u "ukletom" dvorcu. Njegov ulazak u dvorac prikazan je jezivom, lelujavom vožnjom unaprijed (kao da je kamera iz ruke) koja na početku izgleda kao subjektivni kadar. Kamera prolazi kroz

kamena vrata i probija se kroz grane zapuštenog drveća u dvorištu čime polako otvara pogled prema potencijalno ukletom dvorcu kojem prilazi glavni lik. Ovaj atmosferski kadar svojim oblikom i nejasnom granicom između subjektivnog i objektivnog oka kamere dočarava jezu i psihološku nesigurnost lika, kao i misteriju ovog velikog, zastrašujućeg objekta u kojem mora provesti noć.

Vožnje nalazimo i u filmovima drugih francuskih režisera u razdoblju impresionističkog vala koji je u najvećoj snazi do 1925. godine. Kod Louisa Delluca nalazimo ih u *Potopu* (1924.), u *Crvenoj krčmi* Jeana Epsteina (1923.) pred kraj filma nalazimo kružnu vožnju koja povezuje i jača osjećaj intimnosti članova obitelji za stolom, a u *Pariz spava* (René Clair, 1924.) pokret kamere u kombinaciji s brзом montažom i ubrzanom snimkom stvara "vrtoglav" ritam. Čak i nešto klasičniji povijesni film *Čudo vukova* (Raymond Bernard, 1924.) kamerom iz ruke, nagibanjem, trešnjom i vožnjama dočarava subjektivni doživljaj agresivne bitke, razrađenim vožnjama prikazuje potjeru kočijama, kameru iz ruke koristi za subjektivni kadar uplašene i rastresene žene i sporom vožnjom unatrag odražava težinu kretanja izmučenih protagonista.

Za vrijeme impresionističkih eksperimenata u Francuskoj njemačka kinematografija stvara vlastitu tradiciju pokreta kamere koja započinje s dva *Kammerspiel*<sup>127</sup> filma s elementima

<sup>126</sup> Nielsen 2007., str. 114.

<sup>127</sup> "Većinom (...) drame i melodrame o ljudima iz srednjega staleža (...) ostvarene po klasičnom principu jedinstva, vremena i radnje. (...) Scenografija i dekor u tim filmovima oskudni su i maksimalno funkcionalni, a (...) sumorna, tjeskobna i opustjela okolina odražava podsvjesno stanje likova". Doslovni prijevod na hrvatski jezik jest komorni film, ali se ne koristi radi "distinkcije između komornog filma u cjelini i specifične struje u njemačkom filmu 20-ih godina.", u: *Filmska Enciklopedija 1 (A - K)*, gl. ur. Ante Peterlić, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1986., str. 663; 710.

ekspresionizma – *Krhotine* (1921.) i *Doček Nove godine* (1924.). Oba filma je režirao Lupu Pick i napisao Carl Mayer, sa planiranom kolaboracijom na završnici ove spiritualne trilogije (*Posljednji čovjek*) koja je propala zbog nesuglasica i režisersko mjesto je preuzeo F. W. Murnau. Peterlić dobro sažima tematske i stilske odrednice prva dva filma:

... naturalističke melodrame u kojima se zbog neispunjenih želja i razočaranja u miljeu psiholoških i socijalnih zapostavljenosti događaju umorstva i samoubojstva ljudi s ruba egzistencije, [sa] (...) stilom koji odlikuju jedinstvo vremena, mjesta i radnje te pokretna kamera i simbolički postavljena lica...<sup>128</sup>

Ovi filmovi predstavljaju početak onoga što se naziva *die Entfesselte Kamera* iliti *oslobođena kamera*. Središnja ideja postupka jest dvostruka. Na tehničkoj razini potrebno je osloboditi kameru od fizičkih ograničenja, omogućavajući veću pokretnost kroz raznolik izbor potpora – improvizirana i nađena vozila poput bicikla ili automobila, specijalizirana vozila za preciznije izvođenje posebno planiranih pokreta, kamera iz ruke ili privezana za prsa i drugo. Ovo podrazumijeva i veću količinu pokreta tijekom filma. Na značenjskoj razini pokret kamere počinje služiti apstraktnu funkciju, odnosno vizualizira apstraktne ideje i koncepte koji se vežu uz određeni trenutak, scenu, sekvencu ili cijeli film. Ovo otvara pokret kamere individualističkom pristupu čime se otežava sistematični pregled postupka, ali omogućuje stvaranje autorskog izričaja u stvaranju pokreta kamere, kao i mogućnost pokreta kamere kao okosnicu autorskog izričaja.

Prve znakove postupka, koji tehnički i retorički sazrijeva tek u Murnauovom filmu, nalazimo u stuktorno raspoređenim vožnjama višeslojnog značenja u *Krhotinama*. Film govori o Šefu željezničke stanice čiju Kćer zavede željeznički Inspektor u posjetu i time prouzroči veliki sram i, na kraju, svojevrsno samoubojstvo šefove Žene. Kad shvati razlog iza njezine smrti, protagonist ubije inpektora i na kraju filma priznaje što je podebljano jednim međutitlovima u filmu – "Ich bin ein Mörder."<sup>129</sup> Osim činjenice da je sadržavao više pokreta kamere nego prosječni film toga vremena, *Krhotine*, a i *Doček Nove godine*, su značajni zbog "individualnih pokreta kamere kao i uzoraka u pokretu kamere s jakim prividom namjere i predumišljaja."<sup>130</sup> Pokret koji se ovdje individualno ističe je panorama koja veže dva motiva – strašilo i par na

<sup>128</sup> *Filmska Enciklopedija 2 (L – Ž)*, gl. ur. Ante Peterlić, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1990., str. 321.

<sup>129</sup> hrv. "Ja sam ubojica."

<sup>130</sup> Nielsen 2007., str. 114.



prozoru - u simboličku cjelinu. Iako ovdje panorama po sebi nema simboličko značenje, ona realizira retorički potencijal pojedinačnih motiva povezujući ih bez narušavanja prostorno-vremenskog odnosa motiva, kao što bi to bilo slučaj s montažom.<sup>131</sup> Ideja iza ovog postupka stilski se širi i razvija u kasnijim filmovima režisera Maxa Ophülsa. S druge strane, uzorak vožnji kamere u *Krhotinama* svakom pojavom poprima nova značenja. Javljaajući se čak sedam puta u prvoj polovici filma, ovaj *lajtmotiv* sastoji se od vožnje unaprijed niz tračnice na snježnoj, nenaseljenoj lokaciji, prva dva puta bez ljudi, a u ostalima prati hod šefa stanice. (slika 5. 3.)

Prve dvije vožnje su nemotivirane, stoje jedna uz drugu i otvaraju film. Zbog sporog tempa, teško odredivog izvora pokreta (prespor za vlak, pregladak za subjektivni kadar), okrutnog snježnog okruženja i nejasnog cilja ove vožnje ostavljaju dojam hladnoće, "hipnotične neizbježnosti i (...) očekivanja stravične katastrofe"<sup>132</sup>. Ostali pokreti u uzorku mijenjaju značenje u odnosu na mjesto u strukturi priče i odnose se na psihološko stanje šefa stanice. Tako druge dvije vožnje tempom podsjećaju na one Jevgenija Bauera i opisuju Šefov rutinski,



Slika 5. 3. Gornji kadrovi se nalaze na početku filma, a donji su uzeti iz dva zasebna kadra – kompozicijski su gotovo identični, jedina razlika može se iščitati iz manjka snijega na drugoj slici.

osamljeni, isprazni život. Zatim slijedi scena kad žena saznaje za kćerin prijestup, čime prethodni kadar izaziva pomisao da se muž bliži kući da na vrijeme zaustavi katastrofu. Ali ponavljanje sporog pratećeg kadra po peti put čini jasnim da muž neće doći i podebljava njegovu izolaciju, nemoć u trenutnoj situaciji i u obiteljskoj strukturi.<sup>133</sup>

*Doček Nove godine* sadrži sličan spoj kojem smo svjedočili u *Krhotinama*. U

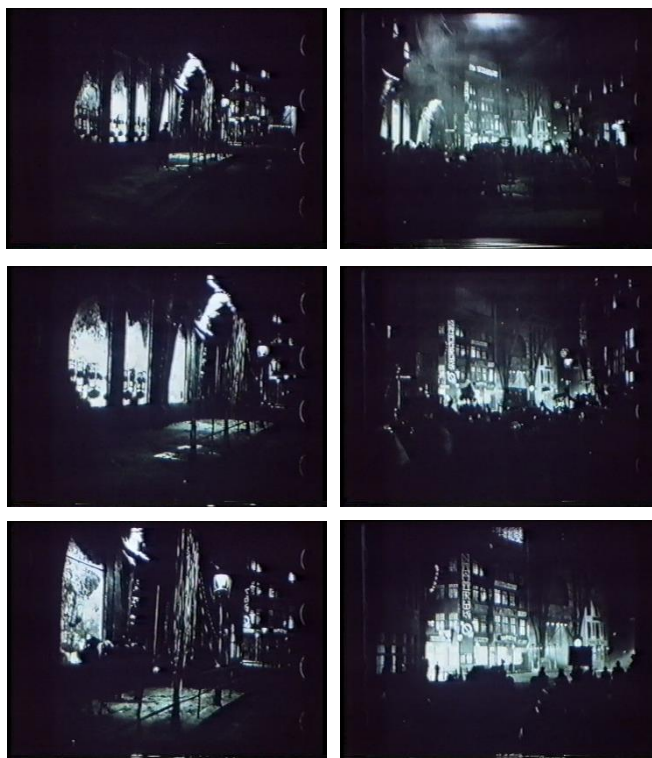
veliki broj pokreta kamere, od kojih je dio i izgubljen, ulaze raznoliki panoramski pokreti koji vrše individualne funkcije – opis, povezivanje, praćenje, naglašavanje ili kao subjektivni kadar

<sup>131</sup> Nielsen 2007., str. 115.

<sup>132</sup> *ibid.*, str. 116.

<sup>133</sup> Nielsen 2007., str. 117.

mačke koja gleda fotografije iz prošlosti na zidu. Vožnje, slično onima u *Krhotinama*, čine prepoznatljiv uzorak u filmu i služe jedinstvenu, apstraktnu funkciju. U većini slučajeva to čine s ciljem predstavljanja *Umwelta*<sup>134</sup> ili svijeta koji nas okružuje, poput mora, ulice ili crkvenog dvorišta<sup>135</sup>. (slika 5. 4.) Najviše vožnji čine pažljivo isplanirani pokreti na ulici koji ispunjavanju funkciju koju je Lupa Pick opisao kao "obijevanje skučenih prostora glavne radnje kao ocean koji okružuje otok"<sup>136</sup>. Mayer je nudio sličan opis:



Slika 5. 4. Vožnje koje "obijevaju" prostor ulice.

Za Mayera, mobilnost jedinice kamere trebala bi pojačati utisak *Umwelta* jer mu ona govori da promatra određeni svijet. Mayer dodaje kako bi pokreti kamere, neprekidnom promjenom u dubini i visini u odnosu na okolne događaje, trebali prenijeti vrtoglavicu koju ljudi doživljavaju kad se pokušavaju sporazumjeti s okolišem.<sup>137</sup>

U ovim citatima i primjerima iz dva navedena filma možemo vidjeti pomak prema apstrahiranju i konceptualiziranju uloge pokreta kamere, povećanu mobilnost i veći stupanj planiranja točnog izgleda i prigodne funkcije pokreta. Te karakteristike u najpotpunijem obliku pojavit će se u Murnauovom *Posljednjem čovjeku* zaokružujući pothvat prema novom, slobodnijem, apstraktnijem pokretu kamere.

<sup>134</sup> hrv. okoliš ili okružje

<sup>135</sup> U originalnoj verziji navodno je bilo puno više takvih kadrova koji su izgubljeni, čime se u filmu svode na svega nekoliko vožnji.

<sup>136</sup> Nielsen 2007., str. 118.

<sup>137</sup> Eisner, Lotte H., *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Thames and Hudson, London, 1969., str. 191.

## **5. 2. F. W. Murnau i *Posljednji čovjek***

U vrijeme dok propada kolaboracija između Picka i Mayera, Friedrich Wilhelm Murnau već posjeduje ime u filmskom svijetu. Nakon nekoliko danas izgubljenih i čini se povijesno zanemarivih filmova, snima svoj prvi veliki film, *Nosferatu* (1922.). Iako je film bio financijski neuspješan, Murnau privlači oko kritike i otvara nove prilike u filmskom svijetu. No film koji pokazuje njegov rani interes za pokret kamere jest *Fantom* (1922). U ovom filmu, nesigurno mentalno stanje i "grozota (...) očajne situacije"<sup>138</sup> glavnog lika "transformiraju kuće (...) u mračnu šumu, ili vrebajuće životinje, spremne da nasrnu na njega. On se šušćuri dok se zgrade nagnu iznad njega, sa sjenama koje ga prekrivaju i prijete mu nauditi."<sup>139</sup> Ovime je postignut efekt, *iluzija* pokreta kamere s ekspresivnom funkcijom, ali za to je bio zaslužan pažljivo konstruiran set s pokretnim zidovima koji su se približavali statičnoj kameri.

Dvije godine nakon toga Murnau započinje suradnju s Carlom Mayerom na *Posljednjem čovjeku*. I prije toga je Murnau imao "grube"<sup>140</sup> pokušaje pokreta kamere – vožnja s protagonistima u automobilu (*Odlazak u noć*, 1921.) i brodu (*Financije velikog vojskovođe*, 1924.) - ali oba su malog značaja. Interes Carla Mayera za pokret kamere, koji je pokazao u ranijim filmovima precizno planirajući pokrete s čvrstom namjerom i svrhom, dobro se poklapa Murnauovim tendencijama. *Posljednji čovjek* prati sličnu stilsku liniju kao i raniji Pickovi filmovi – *Kammerspiel* drama s elementima ekspresionizma. Također, u sva tri filma, pod utjecajem ideja Carla Mayera, gotovo pa nema međutitlova, čime "radnja napreduje isključivo pomoću vizualnih sredstava."<sup>141</sup> Ipak, različitim inovativnim oblicima vožnji kao i količini funkcija koje ispunjavaju, *Posljednji čovjek* se ističe kao reprezentativni i najutjecajniji primjer *oslobođene kamere*.

Film se odvija oko Vratara (Emil Jennings) u otmjenom hotelu koji se ponosi svojim poslom i smatra se uzorom u siromašnoj zajednici u kojoj živi, što iskazuje i odijelom koje simbolizira njegov "uzvišeni" status. No uskoro je zamijenjen mlađim i jačim čovjekom i premješten za

---

<sup>138</sup> Ian Roberts, "Friedrich Wilhelm Murnau, transatlantic thresholds and transcendental homelessness", *Studies in European Cinema* 4:3, Intellect Ltd, 2007., str. 229.

<sup>139</sup> *ibid.*

<sup>140</sup> *ibid.*, str. 230.

<sup>141</sup> Eisner, Lotte H., *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Thames and Hudson, London, 1969., str. 207.

poslužitelja u toaletu. Oduzimaju mu odijelo koje, zbog straha od reakcije zajednice, iste večeri uspijeva ukrasti i nastavlja se pretvarati vratarom. Ipak, prepušta se očajavanju i opijanju i uskoro se u maloj zajednici širi riječ o njegovom premještanju, čime gubi poštovanje i postaje predmet izruge. Povrijeđen i izmučen, Vrtar vraća odijelo koje je ukrao i miri se sa svojom nesretnom sudbinom. Ipak, ironični obrat koji nam najavi drugi i zadnji međunaslov u filmu donosi Vrtaru bogatstvo kroz jedva zamislivu sreću – nasljedstvo lika koji je novce ostavio zadnjoj osobi koju je vidio prije smrti. Vrtar svoje bogatstvo troši na uživanje u jelu i piću i na ljude oko sebe, kao vlasnik svih povlastica koje si je pripisivao nošenjem sad nepotrebnog odijela.

Već u poznatom prvom kadru filma Murnau kameru pušta "s lanca" – kadar se spušta dizalom s pogledom na predvorje hotela, izlazi iz dizala i nakon reza prilazi kružnim izlaznim vratima kroz koja vidimo protagonista filma. Snimatelj Karl Freund za ovaj pothvat pričvršćuje kameru na bicikl koji je provezao kroz predvorje. (slika 5. 5.) U ovoj vožnji nalazimo korijen tradicije "virtuoznih kadrova"<sup>142</sup> na početku filmova, od kojih je možda najpoznatiji primjer dugački i razrađeni prvi kadar u Wellesovom *Dodiru Zla* (1958.). Ipak, ova vožnja je drugačija jer izgledom podsjeća na subjektivni kadar koji ne možemo pripisati određenoj osobi, čime ga povezujemo s riječima koje stoje na početku filma: "Danas, ti si na prvom mjestu, svi te poštuju, ti si ministar, general, možda čak i princ. Znaš li što će biti sutra?!" U tom kontekstu kamera po prvi put implicira gledatelja kao ključnog u razumijevanju pokreta kamere – pripisuje njemu subjektivne vrijednosti prisutne u kadru, spušta ga niz dizalo do vrata i poziva ga da promatra i razmišlja o filmu kojem će svjedočiti u "egzistencijalnom ruletu"<sup>143</sup> koja će vrata uskoro početi simbolizirati.



Slika 5. 5. Virtuozni kadar na početku *Posljednjeg čovjeka*. Ova dva kadra razvaja rez nakon što kamera izađe iz dizala.

Simbolika ovog ruleta također je izražena pokretom kamere. Kad Vrtar dolazi na posao na dan otpuštanja, njegov ulazak u hotel je prikazan kombinacijom kadrova pričvršćenih unutar

<sup>142</sup> Nielsen 2007., str. 120.

<sup>143</sup> *ibid.* str. 122.

pokretnih vrata gdje s jedne strane Vratar ulazi, a njegova zamjena koju prvi put vidi izlazi ostavljajući Vratara iza sebe i tako ilustrirajući zamjenu sreće u egzistencijalnom kolu. Ovakve, apstraktne ideje izražene su pokretom kamere i na drugim mjestima. Na primjer, u dovikivanju tračeva s balkona susjednih zgrada kamerom koja prilazi detalju uha vizualiziran je protok zvuka.

Veliki broj pokreta kamere je u ulozi ilustracije subjektivne perspektive glavnog lika. Ovo može biti prikazano na izvanjski ili unutrašnji način, u smislu objektivnog i subjektivnog oka kamere. U sceni u kojoj se Vratar napije na zabavi vidimo kombinaciju ova dva pristupa. Izvanjski pristup čini kamera pričvršćena na platformu koja se okreće zajedno s Vratarom na stolici, čime se kreće pozadina iza lika



Slika 5. 6. Pijano stanje prikazano kombinacijom izvanjskog i unutarnjeg opisa u *Posljednjem čovjeku*.

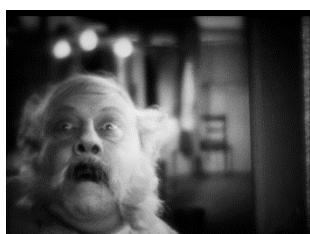
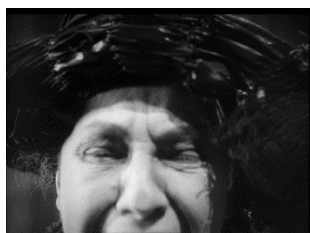
koji zadržava svoju poziciju u prvom planu kadra. Sličan postupak možemo naći i mnogo kasnije u upotrebi kamere na tijelu za poznati kadar pijanog Charlieja (Harvey Keitel) u kultnom filmu *Ulice zla* (Martin Scorsese, 1972.). Ali *Posljednji čovjek* ovaj kadar kombinira s unutrašnjim pristupom prikazom subjektivnog kadra koji je snimljen "pijanom" kamerom iz ruke. (slika 5. 6.) Vratarov san dovodi ovu dualnost do nove razine. U njemu su prisutni kadrovi snimljeni iz vanjske perspektive, kao naprimjer vožnja unaprijed u donjem rakursu koja prikazuje Vratara kao junaka vlastitog sna. Ali ima i kadrova koji se na prvu čine kao subjektivni, kadrovi iz ruke<sup>144</sup> koji se manično kreću po svijetu sna prilazeći njegovim čudnim žiteljima, ali naposljetku uključe i Vratara u kadar čime se subjektivna i objektivna razina spajaju u jednu cjelinu. Ovo je osjećaj ili koncept koji se često veže uz snove i oniričku atmosferu, čime je pokret kamere još jednom nositelj apstraktne, konceptualne funkcije.

U ukupno četrdeset i pet pokretnih kadrova možemo naći i primjere pratećih panorama koje izdvajaju lika iz skupine ljude, kao i one funkcija otkrivanja ili anticipacije. Nadalje, Vratarov

<sup>144</sup> U ovom kontesktu kadrovi nisu tehnički iz ruke, nego privezani za prsa, ali estetički ima malo razlike između ova dva načina pokreta.



odnos s hotelom prikazan je vožnjama prema i od ulaza, simbolirajući udaljavanje ili približavanje tom mjestu društvene moći. Još značajnih pokreta čine spora vožnja od srednjeg do krupnog plana Vratara naizgled prolazeći kroz staklena vrata i time osvještavajući virtuoznost, ali i slobodu pokreta kamere; kao i vožnja koja podsjeća na zumiranje – kad Žena prvi put vidi Vratara kako radi u toaletu, kamera joj se ubrzano približava sa srednjeg u krupni



Slika 5. 7. Brza i šokantna vožnja unaprijed koja izgledom i funkcijom odgovara zumiranju u *Posljednjem čovjeku*.

plan dok vrišti od šoka, pojačavajući strah i iznenađenje Vratara, kao i gledatelja. (slika 5.8.)

U domeni pokreta kamere *Posljednji čovjek* se tako izdvojio neviđenom razinom planiranja, opsegom njezine uloge u stvaranju značenja i velikim brojem različitih vrsta i funkcija. Ali on donosi i pomake u tehnološkim improvizacijama i inovacijama. Osim spomenutih vezanja kamere na posebni okvir koji se pričvrstio za prsa, na bicikl ili pokretna vrata, "kamera se vozila po ljestvama vatrogasnog vozila, najavljujući kran, i putovala po kablovima"<sup>145</sup> suspendiranim iznad glava ljudi. Naime, za scenu gdje vožnja unatrag predstavlja izlazak zuka iz trube, Murnau i Freund su napravili "sistem kaveza i kolotura koji je omogućio kameri da kliže od vrha seta u Babelsbergu do trube u dnu. Kad je kadar bio gotov obrnut je kako bi se postigao željeni vizualni efekt."<sup>146</sup> Njih dvojica su, zajedno s Carlom Mayerom, tako "u potpunosti oslobodili kameru od njezinih nezgrapnih sprava"<sup>147</sup>.

U manjoj mjeri ovakav pristup *oslobođenoj kameri* nalazimo i u narednim Murnauovim filmovima - *Tartuffe* (1926.) i *Faust* (1926.).

U drugom primjeru posebno su impresivni "nemoguće"<sup>148</sup> svemogući pokreti iznad makete grada koji prikazuju "Mephistovu magičnu, preciznu kontrolu nad pokretom kroz prostor – iznad onoga što je moguće ijednim vozilom."<sup>149</sup> No nakon *Posljednjeg čovjeka* najznačajnije

<sup>145</sup> Cook, David A., *A History of Narrative Film* (4. ed.), W. W. Norton & Company, New York, 2004., str. 105., dalje u tekstu Cook 2004.

<sup>146</sup> Ian Roberts, "Friedrich Wilhelm Murnau, transatlantic thresholds and transcendental homelessness", *Studies in European Cinema* 4:3, Intellect Ltd, 2007., str. 230.

<sup>147</sup> *ibid.*

<sup>148</sup> Edmond 2011, str. 135.

<sup>149</sup> Edmond 2011, str. 135.

pokrete kamere nalazimo u njegovom prvom američkom filmu *Zora* (1927.). "Virtualno njemački film napravljen u Americi"<sup>150</sup>, ovaj film predstavlja tehnološki i stilski nastavak *Posljednjeg čovjeka*. Ovo nije iznenađenje pošto ga je William Fox nakon uspjeha prijašnjeg "privukao u Ameriku s obećanjem neograničenog budžeta i potpune umjetničke slobode"<sup>151</sup>, što je Murnau objeručke prihvatio.

Po uzoru na svoje njemačke korijene, *Zora* je drama sa izraženim elementima ekspresionizma, pogotovo u odnosu na američku produkciju. Puna je evokativnih vožnji koje prate protagoniste u njihovoj maloj ljubavnoj renesansi i zajedno s njima istražuju ovaj misteriozni svijet kojeg kao da su prvi put dijelom. Posebno se ističe duga, kompleksna vožnja koja dinamično prati Muškarca (George O'Brian) kroz jezivu, maglovitu močvaru i zatim se odvaja od njega da bi pronašla Ženu iz grada kako ga čeka blizu jezera. (slika 5. 8.) Osim stilski, *Zora* i po utjecaju nastavlja gdje je *Posljednji čovjek* stao. Iako više nije napravio toliko hvaljen i uspješan film, ovi eksperimenti u holivuskom okružju, zajedno s prijašnjim uspjehom, proširuju se kroz kanale industrije i "imaju ogroman utjecaj na američke filmske stvaratelje, pogotovo u Foxu. I Johna Forda i Franka Borzagea potiču da ga imitiraju."<sup>152</sup> Nažalost, 1931. godine Murnauovu karijeru naglo i prerano prekida automobilska nereća, ostavljajući nasljeđe *oslobođene kamere* novim autorima novog velikog filmskog razdoblja u koje je uspio tek zaviriti.

Slika 5. 8. Nakon što prati Muškarca neprekinutom vožnjom (gore), kamera se odvoji, prolazi kroz granje i otkriva Ženu iz grada kako ga čeka. (desno)



<sup>150</sup> Thompson, Kristin i Bordwell, David, *Film History: An Introduction* (2. ed), McGraw-Hill, New York, 2003., str. 161., dalje u tekstu Thomson, Bordwell 2003.

<sup>151</sup> Ian Roberts, "Friedrich Wilhelm Murnau, transatlantic thresholds and transcendental homelessness", *Studies in European Cinema* 4:3, Intellect Ltd, 2007., str. 231.

<sup>152</sup> Thompson, Bordwell 2003., str. 161.

### **5.3. Novi pokreti kamere na vrhuncu nijemog modernizma**

*Posljednji čovjek* uživao je "svjetski uspjeh i imao je veći učinak na holivudsku tehniku nego ijedan drugi strani film u povijesti"<sup>153</sup>. U to vrijeme, po riječima Murnauove biografinje Lotte H. Eisner, "bila je gotovo univerzalna odluka Hollywooda da je ovo bilo najbolji film ikad napravljen."<sup>154</sup> Zbog velikog broja filmova i različitih, jedinstvenih načina upotrebe pokreta koje je *oslobođena kamera* motivirala, teško je sistematično izložiti opseg ovog utjecaja. Ali izvojeni primjeri služit će za demonstraciju trenda prema rastu individualnog pristupa pokretu kamere, povećanju broja ostalih pokreta kamere, poput korekcija kadriranja ili pratećih panorama, i eksponencijalnom rastu tehnologije koja rezultira, između ostalih, i prvim "pravim"<sup>155</sup> filmskim kranom 1929. godine.

Već 1925. godine izlazi *Vodvilj* Ewalda Andréa Duponta koji svojim uspjehom, potpomognutim povećanim interesom za njemački film nakon *Posljednjeg čovjeka*, također pomaže u širenju koncepta *oslobođene kamere*. Radnja se odvija oko propalog cirkuskog trapezista (Emil Jannings) koji za život zarađuje izводеći jeftine erotske predstave sa svojom ženom, zbog čega žudi za bivšim životom. Igrom slučaja udomi Berthu-Marie, mladu djevojku bez roditelja, kojom postane zanesen zbog čega napušta ženu i djecu. Odvodi djevojku u Berlin gdje je uči trapezu. Nakon uspjeha njihove točke, dobivaju ponudu od poznatog akrobata Artinellija i priključuju se njegovoj trupi. No uskoro Artinelli zavede djevojku, što glavnog lika tjera na radikalni čin osвете.

Slično *Posljednjem čovjeku*, film sadrži širok odabir pokreta kamere, od kojih neki posebice utjelovljuju slobodu pokreta. David Cook ih smatra i dinamičnijim, iako manje funkcionalnim, sa kamerama koja "penetriraju gdje god ljudsko oko može ići."<sup>156</sup> Ovo nije začuđujuće s obzirom na snimatelje – Karla Freunda i Carla Hoffmanna – Murnauove česte suradnike od kojih je prvi radio i na *Posljednjem čovjeku*. Izdvajaju se kadrovi snimljeni kamerom iz ruke na divovskom kotaču<sup>157</sup> pri početku i za perspektivu pijanog čovjeka pri kraju, veliki broj

---

<sup>153</sup> Cook 2004., str. 105.

<sup>154</sup> *ibid.*

<sup>155</sup> Salt 2009., str. 203.

<sup>156</sup> Cook, 2004., str. 105.

<sup>157</sup> eng. *Ferris wheel*



subjektivnih panorama i posebice vožnji, vožnja u detalj uha za prikaz putovanja zvuka i najviše od svega poznati *trapezni kadrovi*<sup>158</sup> (slika 5. 9.) koji se pojavljuju u nekoliko navrata u filmu. Ove inovativne vožnje predstavljaju subjektivni kadar lika na trapezu koji gleda prema dolje, a u jednom trenutku se pad trapezista prema trenutnoj smrti prikazuje brzim i direktnim spuštanjem kamere prema tlu. Osim ulaženja u psihološki prostor lika, one opisuju ludu, zabavnu cirkusku atmosferu, a svojim usponima i padovima opisuju valovitu karijeru protagonista u usponu najavljujući njegov ponovni pad.

U sljedećih par godina izlazi još njemačkih filmova pod utjecajem ovog trenda, ali najviše se ističu radovi Georgea Wilhelma Pabsta. Prvi njegov film u kojem pokret kamere dolazi do većeg izražaja jest *Ljubav Jeanne Ney* (1927.). Nielsen napominje kako pokreti u ovom filmu čine



Slika 5. 9. Trapezni kadrovi iz dva različita dijela filma – u jednom su polusubjektivni, a u drugom subjektivni.

*ekspesivnu shemu*, odnosno sistematičnu upotrebu stilskih sredstava određenoj liniji radnje ili okruženju kroz cijeli film.<sup>159</sup> Već prvi kadar uvodi jednu ovakvu shemu. Počinje od detalja prekrštenih stopala, nakon čega se kamera počne kretati preko istrošenih hlača do neurednog noćnog ormarića punog "smeća" koje se tamo nakuplja. Ruka ulazi u kadar, uzima cigaretu i šibicu i "povede" kameru do lica čovjeka koji pali cigaru – antagonista Chalybieffa (Fritz Rasp). (slika 5. 10.) Ovo opisuje njegovu pokvarenu ličnost, ali i neuredno kriminalno podzemlje koje nastanjuje. Drugi kadar također potvrđuje ovu shemu – kaotični "svijet korupcije i kriminala"<sup>160</sup> snima prikladno "eratična – gotovo kao *cinema-verite*"<sup>161</sup> - kamera koja je opet nepregledno i negodno blizu subjektima. Kasnije pripisivajući taj pogled protagonistu govori nam o njegovoj nesigurnoj i nepriviligiranoj poziciji u ovom nestabilnom svijetu. S druge strane, shema pokreta kamere u scenama između Andreasa i Jeanne je "ekspanzivna i fluidna"

<sup>158</sup> eng. *trapeze shots*

<sup>159</sup> Nielsen 2007., str. 125.

<sup>160</sup> Nielsen 2007., str. 127.

<sup>161</sup> *ibid.*



Slika 5. 10. Prvi kadar *Ljubavi Jeanne Ney*. Fragmentiranim pristupom detalji se dižu na razinu opisa lika na kojem završi kadar.

i "pojačava osjećaj otpuštanja, slobode i spontanosti" kod likova, što služi kao kontrast prvoj shemi.

I kasniji Pabstovi filmovi *Stranputice* (1928.) i *Pandorina kutija* (1929.) sadrže pokrete kamere, ali ovaj put izvan sistematične *ekspresivne sheme*. U prvom je najizraženija kombinacija vožnje i panorama koje glatko i ritmično u bližem planu prate senzualni ples para na podiju punom ljudi, a u drugom nalazimo više vožnji u individualnoj funkciji gdje se ističu panorame po praznoj, polomljenoj sudnici nakon pobune i nereda na suđenju protagonistice. Ovi pokreti svojim relativno dugim zadržavanjem na okolišu nakon što su protagonisti, ali i ostali, nestali u neredu i žurbi, privlači pažnju na sebe i ujedno opisuje junakinjin nemar za posljedice svojih postupaka, "nered" koji ostavlja iza sebe i negativni utjecaj koji ima na ljude koje je okružuju.

U francuskoj kinematografiji također vidimo pomake u pokretu kamere, dijelom pod ujecajem *oslobođene kamere*, ali i kao produžetak i zadnji dosezi ideja impresionizma. Jedan primjer čini *Novac* (1928.) Marcela L'Herbiera, gdje "većina kadrova sadrži pokret neke vrste, često vrlo upadljive prirode."<sup>162</sup> Ova "antitradicionalna"<sup>163</sup> upotreba pokreta kamere i uz nju montaže pridonijela je osjećaju "destabiliziranog narativnog prostora"<sup>164</sup>, čime opisuje "i sliku i kritiku neobuzdanog kapitalima na rubu Velike Depresije."<sup>165</sup>

Ali najveći doseg u pokretu kamere francuskog, potencijalno i svjetskog, nijemog filma čini *Napoleon* (1927.) Abela Gancea. Film sadrži previše pokreta kamere različitih vrsta i funkcija da bi se mogli koncizno sažeti, ali predstavlja veliki pomak u izražavanju subjektivnog stanja ili generalne atmosfere pokretom kamere (i mnoštvom drugih postupaka), kao i u korištenju filmske tehnologije. Manje, prijenosne kamere koje su se pojavile na francuskom tržištu

<sup>162</sup> Salt 2009., str. 204.

<sup>163</sup> Cook 2004, str. 305.

<sup>164</sup> *ibid.*

<sup>165</sup> *ibid.*

omogućile su "mnoge izvanredne subjektivne kadrove i vožnje koji su daleko premašili rad Murnaua i Freunda u *Posljednjem čovjeku*."<sup>166</sup> To je uključivalo mnoge nove potpore za kameru:

Ganceova tehnička ekipa na s Simonom Feldmanom na čelu je konstruirala potpore za kameru poput postolja (ili *curirasse* po njihovom) za [kameru] da bi se mogla nositi oko vrata, automatske panoramske glave, postolja za konja, postolja za giljotinu, postolja za trapez, postolja za sanjke, platforme koja se mogla kretati uz i niz drvene šine na stubištu, kao i prethodnika vozila u ranom zvučnom razdoblju gdje kamera nije samo montirana na sanjke već se mogla i dizati gore i dolje koristeći sličan mehanizam kao na postolju za giljotinu.<sup>167</sup>

Pokreti u *Napoleonu* su nadmašili svoje prethodnike u količini, ali pojedinim usporedivim instancama pokreta. On sadrži gotovo sve pokrete dotad izmišljene s jačim retoričkim nabojem i apstraktnijom, konceptualnijom funkcijom. Kadrovi snimljeni rukom u sred bitke snijegom na početku ponavalju neke od funkcija u *Čudu vukova* – kao što je subjektivni kadar sudionika bitke – ali ima i kadrova koji ne



Slika 5. 11. *Napoleon*. Već u sceni grudanja na početku filma Gance montažom i pokretim kamere evocira nasilje prave bitke.

pripadaju tom okviru i prikazuju ideju, *koncept* nereda i nasilnosti ove aktivnosti. (slika 5. 11.) Također, on pokrete ne koristi jednolično - u drugim scenama poput Napoleonovog sastanka s obitelji kamera iz ruke utjelovljuje njegovu sreću i razigranost ili razdraganost, suprotne osjećaje od onih u napetoj bitci. Apstraktnu funkciju dodijeljuje i trapeznim kadrovima koji ne predstavljaju subjektivni kadar lika, već utjelovljuju ideju revolucijskog zanosa kao oceanskih valova.<sup>168</sup> Unatoč ovim i još mnogim drugim primjerima idejno razrađenih kretnji kamere u

<sup>166</sup> Cook 2004., str. 307.

<sup>167</sup> Nielsen 2007., str. 130-1.

<sup>168</sup> Nielsen 2007., str. 132.

filmu, zbog "funkcionalno nejasne ili dvoznačne"<sup>169</sup> prirode ovih pokreta *Napoleon* nije bio toliko uspješan kao njegovi njemački prethodnici, što se može tvrditi i za L'Herbierov *Novac*.

Što se tiče američke kinematografije, već smo spomenuli utjecaj i recepciju *Posljednjeg čovjeka* u holivudskim krugovima, čemu možemo prirodati još i snažniju recepciju *Vodvilja*. Lewis Jacobs za njega tvrdi da je "američke posjetitelje kina bacio u usijani entuzijazam za filmskom umjetnošću"<sup>170</sup>, a u kombinaciji ova dva filma su "osigurala opstanak njemačkog utjecaja na holivudske produkcijske kuće do kraja nijemog razdoblja."<sup>171</sup> Ipak, ne treba precijeniti količinu pokreta kamere koji rezultiraju ovim utjecajem jer "još uvijek predstavljaju manjinu sveukupne produkcije"<sup>172</sup>, što se može reći i za francusku i njemačku produkciju ovog vremena. Ipak, može se primijetiti rastući trend koji se pojačava nakon 1926. godine.

Utjecaj novonađene slobode se često manifestira u stilu određenog režisera koji razvija afinitet za pokret kamere i koristi ga na jedinstven, sebi svojstven način. William A. Wellman uskoro počinje koristiti pokret kamere u filmovima *Nikad ne znaš sa ženama* (1926.) i *Krila* (1927) gdje primjećujemo "raskošnu uporabu pokretne kamere, stila koji je Wellman usvojio sredinom dvadesetih kad je postajalo moderno u Europi"<sup>173</sup>, uključujući i puno spektakularnih zračnih kadrova u drugom primjeru. Možemo spomenuti film Wellmanov film *Prosjaci* (1928.) koji sadrži "pokrete kamere slobodnog dometa"<sup>174</sup> stvarajući stil "zapanjujuće elegancije"<sup>175</sup>.

Još jedan režiser kojeg je zahvatio utjecaj njemačkog filma bio je Clarence Brown. Njegov *Orao* (1925.) sadrži prateće vožnje u iznadprosječnom broju, ali i neke nemotivirane pokrete, poput kadra gdje se vožnjom unazad iznad dugačkog stola počevši od čela postepeno otkriva sve veća i već gozba za mnogobrojne goste. Ipak, spomenuti utjecaj bio je i snažniji u filmu *Pùt i đavao* (1926.), koji je "pun elegantnih pokreta kamere, subjektivnih snimateljskih efekata i drugih postupaka izvedenih iz europskog avangardnog filma."<sup>176</sup>

---

<sup>169</sup> *ibid.*

<sup>170</sup> Cook 2004., str. 105.

<sup>171</sup> *ibid.*

<sup>172</sup> Salt 2009., str. 174.

<sup>173</sup> Brownlow 1996., str. 168.

<sup>174</sup> Bordwell, David, "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film." *Film Quarterly* 55:3, University of California Press, 2002., str. 21.

<sup>175</sup> Brownlow 1996., str. 169.

<sup>176</sup> Thompson, Bordwell 2003., str. 162.

Murnau je imao još direktniji utjecaj na Franka Borzagea koji u *Sedmom nebu* (1927.) imitira "pozadine lažne perspektive" i "virtuozne pokrete kamere" njemačkog stila, s najizraženijim primjerom u narativno motiviranim vertikalnim panoramama snimljenim iz lifta koje prikazuju penjanje i spuštanje protagonista po stepenicama zgrade. U prvom prikazu likovi se vožnjom unaprijed prate do ulaza u zgradu gdje se počnu penjati od dna do vrha i kamera ih prati simboličnih *sedam* katova (slika 5. 12.), što utjelovljuje ideju na početku filma: "Za oni koji se mogu popeti, postoje ljestve koji vode od dubina do visina – od kanalizacije do zvijezda – ljestve hrabrosti."



Slika 5. 12. Svemoguća kamera vertikalnom vožnjom prolazi kroz stropove/podove i prati junake dok se penju sedam katova u *Sedmom nebu*.

Pokret kamere nalazi svoje mjesto i u američkoj nijemoj komediji. Buster Keaton od ranih je dana pokazivao interes za pokret kamere, koristeći nekoliko pratećih vožnji u ranim režijskim pothvatima *Osuđenik broj 13* (1920.) i *Susjedi* (1920.). Na sredini desetljeća u dugometražnim filmovima poput *Naprijed na Zapad!* (1925.) broj pokreta se povećava, ali njegov afinitet za pokret kamere sjeda na mjesto tek 1926. godine s filmom *General*. U ovom remek-djelu nijeme komedije većinu radnje zauzimaju promišljene i odlično izvedene potjere u vlaku koje su prikazane velikim brojem razrađenih i narativno opravdanih vožnji kamere koje pridodaju osjeću brzine, opasnosti i napetosti, ali i humoru.

Još jedan komičar u čijim filmovima možemo zamijetiti interes za pokret kamere, ali i za ostale "najnovije stilske razvoje"<sup>177</sup> u filmskom svijetu jest Harold Lloyd. Njegov *Brucoš* (Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, 1925.) sadrži funkcionalne prateće vožnje u sceni marša po faksu i onoj utakmice, u filmu *Za boga miloga* (Sam Taylor, 1926.) za pokret inovativno koristi tronožac pričvrćen za viličar što je omogućilo ograničene uspone i padove tijekom vožnje kamere, a *Mlađi brat* (Ted Wilde, 1927.) čini napredak u ovom smjeru i sadrži napravu sličnu

<sup>177</sup> Salt 2009., str. 203.

kranu koja postepeno diže kameru i prati Lloydov lik kako se uspinje po stablu da bi dobio pogled na udaljeni "objekt njegovih afekcija."<sup>178</sup>

Ostali američki filmovi koji se ističu su *Velika parada* (King Vidor, 1925.) i *Grimizno slovo* (Victor Sjöström, 1926.) sa velikim brojem pratećih vožnji i pokretom za vizualizaciju putovanja zvuka u drugom primjeru, i *Ono pravo* (Clarence G. Badger, Joseph von Sternberg, 1927.), koji u otvaranju sadrži prvi zoom kadar u povijesti igranog filma.

U sred opisanog trenda eksponencijalnog rasta pokreta kamere u drugoj polovici dvadesetih godina događa se razvoj koji će zauvijek promijeniti tijek filmske povijesti. U listopadu 1927. godine izlazi *Pjevač jazz* (Alan Crosland), prvi film sa sinkroniziranim zvukom koji uključuje dijalog, čime se povijesno smatra početkom zvučnog razdoblja. No nijemo razdoblje se još ne gasi i sljedeće četiri godine traje neizvjesna i borbena tranzicija koja će donijeti smjenu kako filmskih stvaratelja, tako i stila na svim razinama. No što je sa pokretom kamere? Čak i *Pjevač jazz*, unatoč svojoj populističkoj prirodi i zvuku, opet sadrži nekoliko vožnji i panorama, što govori o raširenosti tih postupaka unutar industrije. Hoće li novonađeno zanimanje za pokret kamere osigurati opstanak pokreta kamere u trenutnoj formi do zvučnog razdoblja? Ili će zbog tehnološkog problema režiseri i snimatelji tražiti alternativna, jednostavnija rješenja?

---

<sup>178</sup> Salt 2009., str. 203.

## 6.

# POKRET KAMERE U RAZDOBLJU TRANZICIJE (1928.-1931.)

Zalet koji pokret kamere postiže pod utjecajem europskog modernizma usporava nagla pojava i eksponencijalno širenje filmskog zvuka i pripadajuće tehnologije. U ovom kratkom tranzicijskom razdoblju smanjuje se broj pokreta kamere, ali on nikako ne zamire. Unatoč pojavi zvuka, nijemi filmovi još uvijek čine veliki dio produkcije, pogotovo u europskim kinematografijama gdje tranzicija počinje kasnije i traje duže nego u američkom filmu. Ali i u ranom zvučnom filmu režiseri nalaze kreativna rješenja za pokret kamere koji je s vremenom, piše snimatelj Hal Mohr još 1930. godine, postao "vitalan dio moderne filmske tehnike."<sup>179</sup> Želja za ponovnim uspostavljanjem ravnoteže, zajedno sa individualnim doprinosom značajnih pojedinaca i nametnutom zadaćom razvoja filmske tehnologije, uspijeva održati pokret kamere iznad površine zvučnih valova koji su nenadano preplavili prvo holivudsku, a zatim i svjetsku filmsku industriju.

### 6. 1. Problem tehnologije

Umjetnička i tehnološka strana pokreta kamere oduvijek su bile povezane. Razvoj potpora za vožnju kamere i panoramskih glava direktno je utjecao na estetički i retorički razvoj pokreta kamere, a širenje tendencija prema ovim postupcima inspiriralo je novu i bolju tehnologiju. Dolazak zvuka remeti balas stvarajući probleme za filmske stvaratelje nedavno ponesene

---

<sup>179</sup> Nielsen 2007., str. 143.

novim idejama o pokretu kamere. David Bordwell opisuje neke od promjena kojima se trebalo prilagoditi:

Sa dolaskom zvuka, cijena filma se naglo digla, mikrofoni su određivali poziciju kamere, zvučna tehnologija je promijenila dizajn kamera, izolator je činio kameru većom i težom, zamijenio je tražilo (stvarajući ogromne problema s paralaksom) i gotovo onemogućio fokusiranje u pokretu.<sup>180</sup>

Ovo se odražava na filmsku industriju na različite načine. Naravno, u nijemom filmu ovog razdoblja ne postoji sličan tehnološki problem. Iako se često snima sinkronizirana glazba, kamere i pripadajuća tehnologija se ne mijenjaju, čak u nekim pogledima i napreduju. Tako su po Nielsenu su pokreti kamere u kasnim nijemim filmovima *Piccadilly* (Ewald André Dupont, 1929.), *Evangeline* (Edwin Carewe, 1929.) i *Za sreću dama* (Julien Duvivier, 1930.) "dostigli vrhunac fluidnosti i glatkoće."<sup>181</sup> U *Piccadillyju* se posebno ističu scene plesa koje su popraćene raznim kombinacijama vožnji i panova, od kojih je najzanimljivija kružna vožnja koja se okreće oko para u smjeru suprotnom njihovom plesanju, tako naglašavajući njihov senzualni pokret. Inovativnu upotrebu pokreta nalazimo i pri polovici gdje je kamera čak pričvršćena na vrata koja se otvaraju, inovativan postupak koji odražava tehnološku i estetsku slobodu koju su nijemi filmovi još uvijek uživali. (slika 6. 1.)



Slika 6. 1. Kamera se pomiče zajedno s otvarajućim vratima u *Piccadillyju*

U ovom kratkom razdoblju ima i puno filmova koji su pripadali negdje između zvučnog i nijemog filma<sup>182</sup> sa drugačijim rješenjima za nastali tehnološki problem. Česti su bili filmovi poput spomenutog *Pjevača jazz* gdje su se nijeme sekvence snimale kamerama za nijemi film što je praktički jednako snimanju nijemog filma. S druge strane, postojala je opcija postsinkronizacije, koja je omogućila slobodnije panorame i nagibanja tijekom vožnji u

<sup>180</sup> Bordwell, David "Camera Movement, the Coming of Sound, and the Classical Hollywood Style", u: Lawton, Ben i Staiger, Janet (ur.), *Film: Historical-Theoretical Speculations*, Redgrave, Pleasantville, 1977., str. 27., dalje u tekstu Bordwell 1977.

<sup>181</sup> Nielsen 2007., str. 135.

<sup>182</sup> Engleski naziv za hibrid zvučnog i nijemog filma je *part-talkie*.



zvučnim filmovima, kao što je slučaj u *Ludi koja pjeva* (Lloyd Bacon, 1928.), *Srcima u Dixieju* (Paul Sloane, 1929.) i *Noći u kineskoj četvrti* (W. A. Wellman, 1929.).<sup>183</sup>

Treća velika kategorija, i ona s najvećim tehnološkim zaprekama, jest rani zvučni film sa sinkroniziranim zvukom. U ovoj kategoriji postoji cijeli niz manje ili više uspješnih pokušaja prilagodbe, ali može se osjetiti progresija u razvoju tehnologije koja se do kraja nijemog razbolja upješno integrira u novi sustav. Na početku se koriste izolacijske komore u kojima je bio zatvoren snimatelj zajedno s kamerom koja je snimala kroz staklo na prednjem dijelu. Iz ovog razloga, u filmovima poput *Momak subotnje večeri* (A. Edward Sutherland, 1929.) i *Čovjek iz Virginije* (Victor Fleming, 1929.) između ostalih, nalazimo samo prateće panorame koje se kreću u liniji s glumcima, dok su panorame i nagibanja tijekom vožnji bila vrlo ograničena.<sup>184</sup>

Uskoro se javljaju manja rješenja za zvučnu izolaciju kamera, ali svejedno ostaje problem s težinom ovakve opreme koja je dodavala nepraktičnu veličinu i težinu kamerama. Zvučna kamera je tako mogla težiti i do pet puta više nego što su to dopuštale potpore za kameru u nijemom filmu.<sup>185</sup> Jedno od ranih uspješnih izuma bila je vrlo lagana izolacijska kutija od samo petnaest kilograma (neke izolacijske kutije s kamerom bile su teške i preko sto pedeset) koju je razvio Don Jahraus. Snimatelj Gregg Toland, poznat po kasnijoj suradnji s Orsonom Wellesom u Građaninu Kaneu i radu na fotografiji visoke dubinske oštine, prilagođava ovu izolaciju zvučnoj tehnologiji i dodaje spravu za fokusiranje dostupnu izvan izolacijske kutije. Ovo omogućava lakše pokrete kamere - po piscu za rane brojeve časopisa *American Cinematographer* Williamu Stuhlu i "još lakše nego što su bili prije dolaska zvučnih filmova."<sup>186</sup>

Ako ćemo vjerovati ovim navodima, onda možemo primijetiti i određeni tehnološki napredak koji je prouzročen pritiskom naglo nametnutih restrikcija. U kategoriju filmova koji opimjeruju ovaj korak prema naprijed spada i *Broadway* (Pál Fejös, 1929.). On sadrži veliki broj pokreta kamere snimljene s prvim "pravim"<sup>187</sup> filmskim kranom, napravljenim posebno za film, koji će postati "prototip za kasnije studijske kranove."<sup>188</sup> Izum je vrlo entuzijastično primljen u industriji i tadašnji snimatelji hvale "tehničku genijalnost u konstrukciji kрана,

---

<sup>183</sup> Salt 2009., str. 204.

<sup>184</sup> *ibid.*

<sup>185</sup> Nielsen 2007., str. 142.

<sup>186</sup> *ibid.*, str. 142.

<sup>187</sup> Salt 2009., str. 203.

<sup>188</sup> Nielsen 2007., str. 148.

fleksibilnost kрана kao komad produkcijske opreme i spektakularni efekt koji proizvodi na platnu."<sup>189</sup> Hal Mohr šaljivo opisuje njegove mogućnosti riječima: "Ta stvar može napraviti sve osim ispeći grah."<sup>190</sup> Pokreti u *Broadwayu* posebni su po ogromnom opsegu, od detalja s pozornice do širokog totala s vrha dvorane, kao i univerzalnoj pokretljivosti, u smislu visine, smjera ili kuta snimanja. (slika 6. 2.)



Slika 6. 2. Dvije od mnogih kranskih vožnji u *Broadwayu*

Ako uzmemo u obzir cjelinu ovih pomaka na području tehnologije, možemo zaključiti da je problem do kraja nijemog razdoblja gotovo pa riješen. Tehnologija tako ne predstavlja veliku prepreku u daljnjem razvoju estetske i retoričke strane pokreta kamere, koju je pojava zvučnog filma osjetnije unazadila. Unatoč tome, događaju se određene promjene u polju pokreta kamere koje dovode u pitanje opseg i snagu kontinuiteta ovog postupka u tranzicijskom razdoblju, kao i njegov status u ranom zvučnom filmu.

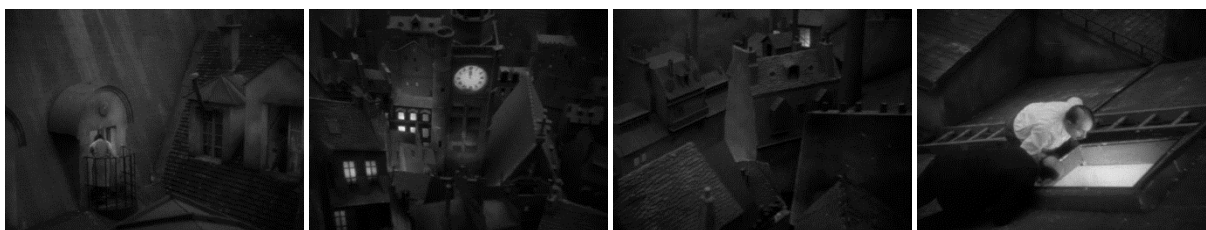
## **6. 2. Pitanje kontinuiteta**

Filmska tehnologija se oporavila kroz kratki period inovacije i eksperimentiranja pod pritiskom prilagodbe opreme za zvuk. No još ostaje pitanje što su promjene s dolaskom zvuka značile za estetsku i retoričku dimenziju pokreta kamere i koje razlike možemo uočiti u broju, vrstama i funkcijama ovog postupka na početku, tijekom i krajem tranzicije na zvuk. U europskim kinematografijama, dijelom zbog kasnijeg dolaska zvuka, a dijelom zbog tendencije prema *art* filmu, kontinuitet je gotovo neprekinut. U francuskoj i njemačkoj kinematografiji nastavljaju se započeti trendovi i kroz cijelo razdoblje nalazimo filmove s pokretima kamere. Filmovi poput *Poljupca* (Jacques Feyder, 1929.) i *Ludwiga II.* (William Dieterle, 1929.) sadrže

<sup>189</sup> Nielsen 2007., str. 150.

<sup>190</sup> Bordwell 1977., str. 28.

panorame, nagibanja i vožnje bliske glumcima, što im daje moderan izgled.<sup>191</sup> U Francuskoj možemo naći mnoštvo različitih primjera kreativne ili ekstenzive uporabe pokreta, kao što su oni u *U noći* (Charles Vanel, 1929.), *Stradanju Ivane Orleanske* (Carl Theodor Dreyer, 1928.), *Zlatnom dobu* (Luis Buñuel, 1930.) i *Za sreću dama*. Francuski režiser René Clair u ovom kratkom periodu snima čak tri takva filma - *Pod krovovima Pariza* (1930.), *Milijun* (1931.) i *Dajte nam slobodu* (1931.). Prva dva ova filma Clair započinje virtuoznim kadrom snimljenim kranom čime uspostavlja atmosferu filma, ali i ispunjava apstraktnu funkciju prenoseći koncept, ideju u središtu filma. Tako u *Milijunu* kamera naizgled besciljno luta iznad nebrojenih krovova grada da bi nabasala na "zlatni" prozor pod kojim se *igrom slučaja* slavi osvojena lutrija koja je u srži radnje filma. (slika 6. 3.)



Slika 6. 3. Dugačka prva vožnja prolazi preko krovova grada do zlatnog prozora sreće u *Milijunu*.

Zanimanje za pokret kamere nalazimo i kod nekih mladih režisera poput Jeana Renoira, koji će ga postepeno uključiti kao važan dio svog stilskog izraza. Grube pokušaje nalazimo u njegovom nijemom filmu *Zabušant* (1928.), ali već rani zvučni film *Kuja* (1931.) sadrži veliki broj pratećih vožnji i kombinacija vožnji i panova, ovaj put kompetentnije izvršenih. S druge strane, pojedini režiseri koji nedavno započeli karijere ili interes za pokrete nastavljaju u tom smjeru, od kojih je najbolji primjer Georg Wilhelm Pabst. Njegov prijelaz u zvučno razdoblje obilježen je nizom filmova značajnih pokreta kamere, poput *Opere za tri groša* (1931.), *Zapadnog bojišta 1918.* (1930.) i *Drugarstva* (1931.). U zadnjem filmu gotovo svaki kadar sadrži pokret neke vrste, bilo motivirani ili nemotivirani, sa mnoštvom pripadajućih funkcija. Samo impresivne vožnje unutar rudnika pri početku filma već razlikuju opisne, prateće, izdvajajuće i inflektivne funkcije, sa kadrovima koji ispunjavaju više njih odjednom. (slika 6. 4.)

U njemačkoj kinematografiji osim Pabsta značajni su i dugački, kompleksni i višefunkcionalni pokreti kamerom na početku *Bombe nad Monte Carlom* (Hanns Schwarz, 1930.), zatim prvi pokret kamere koji je označio značajni skok u vremenu bez promjene rasvjete u *Dva srca u*

<sup>191</sup> Salt 2009., str. 203.

*tročvrtinskom taktu* (1931.), i vožnje usklađenije uz ritam glazbe u *Kongres pleše* (Erik Charell, 1931.). Vrlo inovativnu i ekspresivnu uporabu pokreta pod utjecajem njemačkog filmskog modernizma možemo naći i u *Asfaltu* (1929.) Joea Maya. Posebno je zanimljiva i vožnja pri početku filma koja fragmentiziranim prikazom detalja u prostoru daje njegov opis. Ovaj postupak analogan je onome u prvom kadru *Ljubavi Jeanne Ney*, samo što opis primjenjuje na prostor umjesto na lika. May pokret kamere prenosi i u zvučno razdoblje u filmu *Njezino Visočanstvo Ljubav* (1931.).

Broj primjera i način upotrebe kamere u europskom filmu ovog razdoblja svjedoči o zadržanom kontinuitetu i brznoj prilagodbi novim uvjetima. Iako je situacija u američkoj kinematografiji kompliciranija zbog strukture industrije, Barry Salt tvrdi kako je "začudjujuće malo diskontinuiteta u upotrebi pokreta kamere kroz tranziciju na zvuk u Hollywoodu."<sup>192</sup> Unatoč opisanim tehnološkim preprekama pokretu kamere pomoglo je tad prošireno mišljenje da su te prepreke problem koji treba riješiti – naime William Stull tvrdi da tehničko osoblje praktički svakog studija u Hollywoodu ovog razdoblja ima tri prioriteta: "1. Ukloniti komoru [za kameru]. 2. Vratiti mobilnost kameri. 3. Eliminirati stakleni prozor."<sup>193</sup>

Ovakva želja i volja za razvitak pokreta kamere očituje se u mnogim američkim filmovima ovog razdoblja, od kojih su neki spomenuti i u prošlom poglavlju. Najbolje primjere nalazimo kod režisera koji su se već počeli prilagođavati pokretu kamere ili su ušli u industriju nakon "eksplozije" sredinom dvadesetih. Josef von Sternberg prvi put pokreće kameru u *Podremlju* (1927.), a sljedeće godine u *Posljednjoj zapovijedi* bočnom vožnjom iza redova vojnika u linijama prateći hod general "dodaje osjećaju vojničke preciznosti, strogosti i reda.", kao i snažan osjećaj hijerarhije. (slika 6. 5.) Kreativne vožnje možemo naći i u skučenim barovima i gužvama *Dokova New Yorka*, sa kamerom u ulozi objektivnog promatrača i ujedno tihog



Slika 6. 4. Kamera vozi kroz mračni, nejasni i kaustrofobični prostor rudnika u *Drugarstvu*.

<sup>192</sup> Salt 2009., str. 204.

<sup>193</sup> Bordwell, 1977., str. 29.

sudionika ovog mračnog svijeta, kojeg ipak napušta dugačkom vožnjom unatrag kad se uspostavi ravnoteža – ljubav dovede do pravde i pravda do ljubavi.



Slika 6. 5. Prateći kadrovi "general" odražavaju vojničku stegu i centralnu poziciju autoriteta u *Posljednjoj zapovijedi*

King Vidor koristi pokret kamere za pronalaženje i izdvajanje iz gužve egzistencijalno izgubljenog glavnog lika u *Gomili* (1928.), a zvučni film *Aplauz* (Rouben Mamoulian, 1929.) sadrži vrlo veliki broj raznolikih pokreta kamere koji se često snimani izvan studija, ali obilježeni su "režijskom neodlučnošću ili – ovisno o temperamentu – inventivnošću" koja se očituje u klimavim, grubim

vožnjama i ponekad nejasnom motivacijom rezanja ili cilja pokreta. Na kraju razdoblja možemo naći još primjera koje je vrijedno spomenuti, od kojih su neki *Njezin muškarac* (Tay Garnett, 1930.) *Na zapadu ništa novo* (Lewis Milestone, 1930.), *Naslovna strana* (Lewis Milestone, 1931.), *Državni neprijatelj* (William Wellman, 1931.), *Svengali* (Archie Mayo, 1931.) i *Ulični prizor* (King Vidor, 1931.).

Možemo reći kako se kontinuitet pokreta kamere u ovom razdoblju uspio održati unatoč velikim promjenama filmskog stila koje su se osjetile na svim razinama filmske industrije i umjetnosti. Do 1931. godine pokret kamere već je integriran u zvučni film na razini ostalih filmskih postupaka, ako ne i višoj. Iako je preživio u brojkama, kao i ostali filmski postupci izgubio je dio svog eksperimentalnog duha koji ga je opsjeo tijekom modernizma i trebat će neko vrijeme da se regenerira. Ali entuzijazam za pokret među filmskim stvarateljima, kao i prihvaćenost unutar industrije, omogućit će novoj generaciji snažan početak i velike mogućnosti za jedinstveni, autorski pristup kamere koje će već u ovom desetljeću razvijati Jean Renoir, Max Ophüls i Yasujiro Ozu.

## 7.

# ZAKLJUČAK

Pokret kamere u igranom filmu nijemog razdoblja slijedio je liniju filmske umjetnosti i od primitivnih početaka razvio se u kompleksan postupak raznih oblika i funkcija koji variraju u težini izvedbe i retoričkom naboju. Temelji se grade već u filmu aktualnosti – u rukama snimatelja braće Lumière i Thomasa Edisona nastaju prvi pokretni kadrovi pomoću raznih potpora za kameru, uključujući postojeća i improvizirana vozila, prva specijalizirana vozila za kameru i prvu panoramsku glavu. U prvom desetljeću pokret kamere polako nalazi svoje mjesto u igranom filmu - uspostavljaju se njegove funkcije i uloga u sve važnijem zadatku efektivnog izlaganja filmske priče. Pojava cjelovečernjeg filma donosi i prve široko poznate i utjecajne pokrete kamere u *Cabiriji* i *Netrepeljivosti*, a u filmovima Jevgenija Bauera stvara se ideja sistematične uporabe kamere kao dijela autorskog izričaja. Nakon kratkog zatišja događa se eksplozija pokreta kao posljedica europskih modernističkih ideja – specifičnost s izlaskom *Posljednjeg čovjeka* i širenjem ideje oslobođene kamere. Na kraju nijemog razdoblja pokret kamere doseže svoj dotadašnji vrhunac u izražaju mnogih režisera, što pojava zvuka uspijeva samo privremeno usporiti.

Ako promotrimo cijelo nijemo razdoblje, možemo se složiti s Nielsenovom tvrdnjom da postoje četiri glavne linije razvoja pokreta kamere koje možemo slijediti. Kao prvo, primjećujemo povećanje u kompleksnosti pokreta, zatim povećanje u razmjernoj količini pokreta, savršenstvo u fluidnosti i glatkoći i povećanje funkcionalnih sposobnosti.<sup>194</sup> Ove linije ne treba shvatiti progresivno, ali ocrtavaju generalni trend koji se nastavlja i u zvučnom razdoblju. Estetska, tehnološka i retorička strana pokreta kamere ne prestaju rasti do suvremenog filma gdje pokret kamere postaje sveprisutan i, pomoću digitalne tehnologije, "svemoguć", čineći ključan dio arsenala filmskih izražajnih sredstava za režisere i filmove različitih stilova, nacionalnih sredina i žanrovske opredijeljenosti.

---

<sup>194</sup> Nielsen 2007., str. 134

Nasljeđe pokreta kamere u eksperimentalnom razdoblju nijemog filma, koje se zasniva na radu hrabrih inovatora i istražitelja nepoznatoga u filmskoj formi i izričaju, ostaje ključno za ovakav razvoj i ostavlja čvrst temelj za nadogradnju ovog višefunkcionalnog, estetski ispunjavajućeg i intrinzično filmskog postupka.

## **BIBLIOGRAFIJA**

- Abel, Richard, *Encyclopedia of Early Cinema*, Taylor & Francis e-Library, 2006.
- Aitken, Ian, *European Film Theory: A Critical Introduction*, Indiana University Press, Bloomington, 2001.
- Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, University of California Press, Los Angeles, 1957.
- Barsam, Richard, *Looking at Movies*, W. W. Norton & Company, New York, 2009.
- Beach, Christopher, *A Hidden History of Film Style: Cinematographers, Directors and the Collaborative Process*, University of California Press, Oakland, 2015.
- Bordwell, David, "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film." *Film Quarterly* 55:3, University of California Press, 2002., str. 16.-28.
- *O povijesti filmskog stila*, prev. Mirena Škarica, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2005.
- "Camera Movement, the Coming of Sound, and the Classical Hollywood Style", u: Lawton, Ben i Staiger, Janet (ur.), *Film: Historical-Theoretical Speculations*, Redgrave, Pleasantville, 1977., str. 27.-30.
- Brownlow, Kevin, *The Parade's Gone By...*, University of California Press, Berkeley i Los Angeles, 1996.
- Cook, David A., *A History of Narrative Film (4. ed.)*, W. W. Norton & Company, New York, 2004.
- Cousins, Mark, *The Story of Film*, Pavilion, London, 2013.
- DeBlasio, Alyssa, "Choreographing Space, Time, and Dikovinki in the Films of Evgenii Bauer", *The Russian Review* 66:4, Blackwell Publishing, Oxford, 2007., str. 671.-692.
- Edmond, John, "Moving Landscapes: Film, vehicles and travelling shot", *Studies in Australasian Cinema* 5:2, Routledge, 2011, str. 131.-143.
- Eisner, Lotte H., *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Thames and Hudson, London, 1969.
- Filmska Enciklopedija 1 (A - K)*, gl. ur. Ante Peterlić, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1986.
- Filmska Enciklopedija 2 (L – Ž)*, gl. ur. Ante Peterlić, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1990.
- Filmski Leksikon: A - Ž*, ur. Bruno Kragić, Nikica Gilić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2003.



- Fisher, Lucy, "La Roue: Movies, Modernity, Machine, Mind", *Modernism/modernity* 20:2, 2013, str. 189.-211.
- Katz, Ephraim, *The Film Encyclopedia* (6. ed.), Collins Reference, New York, 2008.
- Gartenberg, Jon, "Camera Movement in Edison and Biograph Films, 1900-1906", *Cinema Journal* 19:2, 1980., str. 131.-143.
- Gianetti, Louis, *Understanding Movies*, Prentice Hall, New Jersey, 2001.
- Gunning, Tom, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Wide Angle* 8:3/4, 1986., str. 63.-70.
- "1902-1903: Movies, Stories, and Attractions", u: *American Cinema 1890-1909: Themes and Variations*, ur. André Gaudreault, Rutgers University Press, New Brunswick, 2009., str. 112.-132.
- Keil, Charlie, *Early American Cinema in Transition: Story, Style and Filmmaking, 1907-1913*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2001.
- Midžić, Enes, *Živuće fotografije i pokretne slike: razvoj kinematografske tehnike*, Školska knjiga, Zagreb, 2009.
- Musser, Charles, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkley, 1991.
- *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, University of California Press, London, 1994.
- Nielsen, Jakob Isak, *Camera Movement in Narrative Cinema - Towards a Taxonomy of Functions*, University of Aarhus, 2007.
- Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.
- Rabinovitz, Lauren, *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*, Columbia University Press, New York, 2012.
- Salt, Barry, *Film Style and Technology: History and Analysis* (3. ed.), Starword, Totton, 2009.
- Sklar, Robert, *A World History of Film*, Harry N. Abrams, Inc, New York, 2002.
- Thompson, Kristin i Bordwell, David, *Film History: An Introduction* (2. ed), McGraw-Hill, New York, 2003.

Tsivian, Yuri, "Russia, 1913: Cinema in the Cultural Landscape", *Silent Film*, ur. Richard Abel, The Athlone Press, London, 1996., str. 194.-216.

Turvey, Gerry, "Panoramas, Parades and the Picturesque: The Aesthetics of British Actuality Films, 1895-1901", *Film History* 16:1, Indiana University Press, 2004., str. 9.-27.

## FILMOGRAFIJA

	<b>panorame i filmovi aktualnosti*</b>	<b>produkcija</b>	<b>redatelj/snimatelj</b>
1896.	<i>Panorama pris d'un bateau</i>	Lumière	s: Constant Girel
	<i>Panorama de l'arrive en gare de Perrache pris du train</i>	Lumière	s: Alexandre Promio
	<i>Panorama du Grand Canal pris d'un bateau</i>	Lumière	s: Alexandre Promio
1897.	<i>Fifth Avenue, New York</i>	Edison	r/s: James H. White
	<i>Les pyramides (vue générale)</i>	Lumière	s: Alexandre Promio
	<i>Départ de Jérusalem en chemin de fer (panorama)</i>	Lumière	s: Alexandre Promio
	<i>Zermatt : panorama dans les Alpes</i>	Lumière	/
	<i>Return of Lifeboat</i>	Edison	r: James H. White s: W. Bleckyrden
	<i>Through the Haverstraw Tunnel</i>	Biograph	/
1898.	<i>Passage d'un tunnel en chemin de fer</i>	Lumière	/
	<i>Panorama du funiculaire du Mont-Dore</i>	Lumière	/
	<i>Statue of Liberty</i>	Edison	r/s: James H. White
	<i>Panorama du funiculaire de Bellevue, II</i>	Lumière	/
	<i>Panorama pendant l'ascension de la tour Eiffel</i>	Lumière	/
	<i>Panorama pris d'un ballon captif</i>	Lumière	/
	<i>Panorama pris d'un train en marche</i>	Star Films	r/s: Georges Méliès
1899.	/		
1900.	<i>Le village de Namo : panorama pris d'une chaise à porteurs</i>	Lumière	r/s: Gabriel Veyre
	<i>Lyon : la place du Pont</i>		
	<i>Champs de Mars</i>	Edison	r/s: James H. White
	<i>Esplanade des Invalides</i>	Edison	r/s: James H. White
	<i>Palace of Electricity</i>	Edison	r/s: James H. White
	<i>Panorama from the Moving Boardwalk</i>	Edison	r/s: James H. White
	<i>Panorama of Eiffel Tower</i>	Edison	r/s: James H. White
	<i>Panorama of Place de l'Opéra</i>	Edison	r/s: James H. White
	<i>Scene from the Elevator Ascending Eiffel Tower</i>	Edison	r/s: James H. White
	<i>Panorama of Galveston Power House</i>	Edison	r/s: Albert E. Smith
	<i>Panorama of Orphans' Home, Galveston itd.</i>	Edison	r/s: Albert E. Smith
	<i>Panorama of Wreckage of Water Front</i>	Edison	r/s: Albert E. Smith
1901.	<i>Circular panorama of Electric Tower</i>	Edison	r: Edwin S. Porter s: Edwin S. Porter, Artur White
	<i>Pan-American Exposition by Night</i>	Edison	r/s: Edwin S. Porter, James H. White
1902.	/		
1903.	/		
1904.	<i>Panorama of Machine Co. aisle</i>	Biograph	s: Billy Bitzer
	<i>Panorama view street car motor room</i>	Biograph	s: Billy Bitzer
1905.	/		

\* po datumu izlaska

1906.	<i>A Trip Down Market Street</i>	braća Miles	r: braća Miles, s: Harry Miles
-------	----------------------------------	-------------	-----------------------------------

kratkometražni igrani filmovi*			produkcija	redatelj/snimatelj
1899.	<i>Poljubac u tunelu</i>	<i>Kiss in the Tunnel</i>	George Albert Smith	r/s: George Albert Smith
1900.	<i>Ljubav u predgrađu</i>	<i>Love in the Suburbs</i>	Biograph	s: Billy Bitzer
1901.	<i>Čovjek gumene glave</i>	<i>L'Homme à la tête en caoutchouc</i>	Star Films	r: Georges Méliès
	<i>Fotografska nezgoda</i>	<i>The Photographer's Mishap</i>	Edison	s: Edwin S. Porter
	<i>Pogled s mog balkona</i>	<i>Ce que je vois de mon sixième</i>	Pathé	r: Ferdinand Zecca
	<i>Pogubljenje Czołgosza s panoramom zatvora Auburn</i>	<i>Execution of Czołgosz with Panorama of Auburn Prison</i>	Edison	r/s: Edwin S. Porter
	<i>Stani lopove!</i>	<i>Stop Thief!</i>	Williamson	r: James Williamson
1902.	<i>Odbjegli par</i>	<i>The Runaway Match</i>	Gaumont	r: Alf Collins
	<i>Vatrena priča</i>	<i>Pipe Story of the Fourth</i>	Biograph	s: Billy Bitzer
1903.	<i>Huligan u zatvoru</i>	<i>Hooligan in Jail</i>	Biograph	s: Billy Bitzer
	<i>Kit Carson</i>	<i>Kit Carson</i>	Biograph	r: Wallace McCutcheon
	<i>Rube i Mandy na Coney Islandu</i>	<i>Rube and Mandy at Coney Island</i>	Edison	r/s: Edwin S. Porter
	<i>Terapija putovanjem po Europi</i>	<i>European Rest Cure</i>	Edison	r/s: Edwin S. Porter
	<i>Velika pljačka vlaka</i>	<i>The Great Train Robbery</i>	Edison	r: Edwin S. Porter s: Blair Smith
	<i>Život američkog vatrogasca</i>	<i>Life of an American Fireman</i>	Edison	r: Edwin S. Porter, George S. Fleming s: Edwin S. Porter
1904.	<i>Izgubljeno dijete</i>	<i>The Lost Child</i>	Biograph	r: Wallace McCutcheon, s: Billy Bitzer
	<i>Naporan život</i>	<i>The Strenuous Life, or Anti-Race Suicide</i>	Edison	r: Edwin S. Porter
	<i>Predmet galerije kriminalaca</i>	<i>A Subject of the Rouge's Gallery</i>	Biograph	s: A. E. Weed
	<i>Fotografiranje ženskog zločinca</i>	<i>Photographing a Female Crook</i>	Biograph	r: Wallace McCutcheon s: A. E. Weed
1905.	<i>Ciganski plijen</i>	<i>Stolen By Gypsies</i>	Edison	r: Wallace McCutcheon s: Edwin S. Porter
	<i>Kleptoman</i>	<i>The Kleptomaniac</i>	Edison	r/s: Edwin S. Porter
	<i>Kokoš koja nosi zlatna jaja</i>	<i>La Poule aux oeufs d'or</i>	Pathé	r: Gaston Velle s: Segundo de Chomón
	<i>Manična potjera</i>	<i>Maniac Chase</i>	Edison	r: Edwin S. Porter

---

\* kronološki i abecedno

1905.	<i>Mučenici inkvizicije</i>	<i>Les Martyrs de l'Inquisition</i>	Pathé	r: Lucien Nonguet
	<i>San o mjesecu</i>	<i>Rêve à la lune</i>	Pathé	r: Gaston Velle, Ferdinand Zecca
	<i>U rudniku</i>	<i>Au pays noir</i>	Pathé	r: Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet
1906.	<i>Od Leadvillea do Aspena: Pljačka na Stjenjaku</i>	<i>From Leadville to Aspen: A Hold-Up in the Rockies</i>	Biograph	r: Francis J. Marion, Wallace McCutcheon s: Billy Bitzer
	<i>Pljačka Rocky Mountain Expressa</i>	<i>Holdup of the Rocky Mountain Express</i>	Edison	r: Edwin S. Porter s: Billy Bitzer
	<i>Policija u bjesnomučnoj potjeri</i>	<i>Police Chasing Scorching Auto</i>	Edison	r: Wallace McCutcheon, Edwin S. Porter
	<i>San pijanca</i>	<i>Dream of a Rarebit Fiend</i>	Edison	r: Wallace McCutcheon, Edwin S. Porter s: Edwin S. Porter
1907.	<i>Kobno kihanje</i>	<i>The Fatal Sneeze</i>	Hepworth	r: Lewin Fitzhamon
1908.	<i>Ingomar, barbarin</i>	<i>Ingomar, the Barbarian</i>	Biograph	r: D. W. Griffith s: Billy Bitzer
	<i>Nezahvalnik</i>	<i>The Ingrate</i>	Biograph	r: D. W. Griffith s: Billy Bitzer, Arthur Marvin
	<i>Vožnja Johna Giplina</i>	<i>John Gilpin's Ride</i>	Hepworth	r: Lewin Fitzhamon
	<i>Vožnja za život</i>	<i>The Drive for a Life</i>	Biograph	r: D. W. Griffith s: Billy Bitzer, Arthur Marvin
1909.	<i>Kuća od karata</i>	<i>The House of Cards</i>	Edison	r: Edwin S. Porter
	<i>Seoski liječnik</i>	<i>The Country Doctor</i>	Biograph	r: D. W. Griffith s: Billy Bitzer
1910.	<i>Momak iz stare Irske</i>	<i>The Lad from Old Ireland</i>	Kalem	r: Sidney Olcott s: George K. Hollister
	<i>Stari vojnik</i>	<i>An Old Soldier</i>	Hepworth	r: Theo Frenkel
1911.	<i>Pljačkaši željeznice godine '62.</i>	<i>The Railroad Raiders of '62</i>	Kalem	r: Sidney Olcott s: George K. Hollister
1912.	<i>Crkva i država</i>	<i>Church and State</i>	Hepworth	r: Warwick Buckland
	<i>Djevojka od povjerenja</i>	<i>The Girl and Her Trust</i>	Biograph	r: D. W. Griffith s: Billy Bitzer
	<i>Izgubljeni prst</i>	<i>The Missing Finger</i>	Lubin	/
	<i>Obmana</i>	<i>The Deception</i>	Hepworth	r: Bert Haldene
	<i>Slučajni prolaznik</i>	<i>The Passer-By</i>	Edison	r: Oscar Apfel s: Otto Brautigan, Henry Cronjager
	<i>Strah</i>	<i>The Fear</i>	American	r: Alan Dwan
	<i>Zarobljenik Beduina</i>	<i>Captured By Bedouins</i>	Kalem	r: Sidney Olcott s: George K. Hollister
1913.	<i>Bitka kod klanca Elderbush</i>	<i>The Battle at Elderbush Gulch</i>	Biograph	r: D. W. Griffith s: Billy Bitzer

1913.	<i>Kri Kri i tango</i>	<i>Kri Kri e il tango</i>	Società Italiana Cines	/
	<i>Majčino srce</i>	<i>The Mothering Heart</i>	Biograph	r: D. W. Griffith s: Billy Bitzer
	<i>Neizvjesnost</i>	<i>Suspense</i>	Rex	r: Phillips Smalley, Lois Weber
	<i>Trag od karata</i>	<i>The Trail of Cards</i>	American	r: Gilbert P. Hamilton
	<i>U podnožju stratišta</i>	<i>At the Foot of the Scaffold</i>	Hepworth	r: Warwick Buckland
	<i>Željezna ruka: bijeg zatvorenika de Crozea</i>	<i>Main de fer: L'Evasion de forçat de Croze</i>	Gaumont	r: Léonce Perret
1914.	<i>Središte mreže</i>	<i>The Center of the Web</i>	Thanhouser	r: Jack Harvey
1915.	<i>Elsin brat</i>	<i>Elsa's Brother</i>	Vitagraph	r: Van Dyke Brooke
	<i>Prava djevojka?</i>	<i>The Right Girl?</i>	Vitagraph	r: Ralph Ince
	<i>Priča o rukavici</i>	<i>Story of a Glove</i>	Vitagraph	r: Sidney Drew
	<i>Župnikova konjska utrka</i>	<i>The Parson's Horse Race</i>	Edison	r: George Lessey
1916.	<i>Lutalica</i>	<i>The Vagabond</i>	Mutual Films	r: Charlie Chaplin s: William C. Foster, Roland Totheroh
1920.	<i>Osuđenik broj 13</i>	<i>Convict 13</i>	Edward F. Cline, Buster Keaton	Elgin Lessley
	<i>Susjedi</i>	<i>The Neighbours</i>	Edward F. Cline, Buster Keaton	Elgin Lessley
1925.	<i>U pomoć!</i>	<i>Au secours!</i>	Abel Gance	r: Abel Gance s: Émile Pierre, André-Wladimir Reybas, Georges Specht

dugometražni igrani filmovi			redatelj	snimatelj
1906.	<i>Priča o Kellyjevoj bandi</i>	<i>The Story of the Kelly Gang</i>	Charles Tait	Millard Johnson, Orrie Perry, Reg Perry
1911.	<i>Pakao</i>	<i>L'Inferno</i>	Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro	Emilio Roncarolo
1912.	<i>Kralj Harishchandra</i>	<i>Raja Harishchandra</i>	Dadasaheb Phalke	Trymbak B. Telang
	<i>Richard III</i>	<i>Richard III</i>	André Calmettes, James Keane	/
	<i>Quo Vadis?</i>	<i>Quo Vadis?</i>	Enrico Guazzoni	Eugenio Bava, Alessandro Bona
1913.	<i>Atlantis</i>	<i>Atlantis</i>	August Blom	Johan Ankerstjerne

1913.	<i>Posljednji dani Pompeja</i>	<i>Gli Ultimi giorni di Pompei</i>	Mario Caserini, Eleuterio Rodolfi	/
	<i>Sumrak ženske duše</i>	<i>Sumerki ženskoj duši</i>	Jevgenij Bauer	Nikolaj Kozlovski
	<i>Trgovina dušama</i>	<i>Traffic in Souls</i>	George Loane Tucker	H. Alderson Leach
1914.	<i>Cabiria</i>	<i>Cabiria</i>	Giovanni Pastrone	Augusto Battagliotti, Eugenio Bava, Natale Chiusano, Segundo de Chomón, Carlo Franzeri, Giovanni Tomatis
	<i>Djeca velikog grada</i>	<i>Ditja bol'sogo goroda</i>	Jevgenij Bauer	Boris Zavelev
	<i>Judita iz Betulije</i>	<i>Judith of Bethulia</i>	D. W. Griffith	Billy Bitzer
	<i>Osvetnička savjest</i>	<i>The Avenging Conscience: or 'Thou Shalt Not Kill'</i>	D. W. Griffith	Billy Bitzer
	<i>Prsten želja</i>	<i>The Wishing Ring: An Idyll of Old England</i>	Maurice Tourneur	John van den Broek
1915.	<i>David Harum</i>	<i>David Harum</i>	Allan Dwan	Harold Rosson
	<i>Dozapovjednik</i>	<i>The Second in Command</i>	William Bowman	William F. Adler
	<i>Sanjarenje</i>	<i>Grjezj</i>	Jevgenij Bauer	Boris Zavelev
	<i>Poslije smrti</i>	<i>Posle smerti</i>	Jevgenij Bauer	Boris Zavelev
	<i>Regeneracija</i>	<i>Regeneration</i>	Raoul Walsh	Georges Benoît
	<i>Rođenje jedne nacije</i>	<i>The Birth of a Nation</i>	D. W. Griffith	Billy Bitzer
	<i>Život evangeličkog propovjednika</i>	<i>Evangelimandens liv</i>	Holger-Madsen	Marius Clausen
1916.	<i>Netrepeljivost</i>	<i>Intolerance</i>	D. W. Griffith	Billy Bitzer
	<i>Noć osвете</i>	<i>Hævnens Nat</i>	Benjamin Christensen	Johan Ankerstjerne
	<i>Pikova dama</i>	<i>Pikovaja dama</i>	Jakov Protazanov	Jevgenij Slavinski
	<i>Život za život</i>	<i>Žizn' za žizn'</i>	Jevgenij Bauer	Boris Zavelev
1917.	<i>Divlji i rutav</i>	<i>Wild and Woolly</i>	John Emerson	Victor Fleming
	<i>Umirući labud</i>	<i>Umirajuščij lebeđ</i>	Jevgenij Bauer	Boris Zavelev
1918.	<i>Plava ptica</i>	<i>The Blue Bird</i>	Maurice Tourneur	John van den Broek
1919.	<i>Blago gospodina Arnea</i>	<i>Herr Arnes pengar</i>	Mauritz Stiller	Gustaf Boge, Julius Jaenzon
	<i>Rose-France</i>	<i>Rose-France</i>	Marcel L'Herbier	Anatole Thiberville
	<i>Slijepi muževi</i>	<i>Blind Husbands</i>	Erich von Stroheim	Ben F. Reynolds
	<i>Slomljeni cvjetovi</i>	<i>Broken Blossoms</i>	D. W. Griffith	Billy Bitzer
	<i>Stella Maris</i>	<i>Stella Maris</i>	Marshall Neilan	Walter Stradling
1920.	<i>Erotikon</i>	<i>Erotikon</i>	Mauritz Stiller	Henrik Jaenzon
	<i>Čovjek od pučine</i>	<i>L'Homme du large</i>	Marcel L'Herbier	George Lucas



1920.	<i>Kabinet doktora Caligarija</i>	<i>Das Cabinet des Dr. Caligari</i>	Robert Wiene	Willy Hameister
	<i>Put prema istoku</i>	<i>Way Down East</i>	D. W. Griffith	Paul H. Allen, Billy Bitzer, Charles Downs, Hendrik Sartov
	<i>U znaku Zorroa</i>	<i>The Mark of Zorro</i>	Fred Niblo	William C. McGann, Harris Thorpe
1921.	<i>El Dorado</i>	<i>El Dorado</i>	Marcel L'Herbier	Georges Lucas, Georges Specht
	<i>Krhotine</i>	<i>Scherben</i>	Lupu Pick	Friedrich Weinmann
	<i>Odlazak u noć</i>	<i>Der Gang in die Nacht</i>	F.W. Murnau	Max Lutze
	<i>Siročad oluje</i>	<i>Orphans of the Storm</i>	D.W. Griffith	Paul H. Allen, Billy Bitzer, Hendrik Sartov
	<i>Zemlja</i>	<i>La terre</i>	André Antoine	Léonce-Henri Burel, Paul Castanet, René Gaveau, René Guichard
1922.	<i>Crainquebille</i>	<i>Crainquebille</i>	Jacques Feyder	Léonce-Henri Burel, Maurice Forster
	<i>Fantom</i>	<i>Phantom</i>	F. W. Murnau	Axel Graatkjaer, Theophan Ouchakoff
	<i>Luckaste supruga</i>	<i>Foolish Wives</i>	Erich von Stroheim	William H. Daniels, Ben F. Reynolds
	<i>Nosferatu</i>	<i>Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens</i>	F. W. Murnau	Fritz Arno Wagner, Günther Krampf
	<i>Robin Hood</i>	<i>Robin Hood</i>	Allan Dwan	Arthur Edeson, Charles Richardson
	<i>Crvena krčma</i>	<i>L'Auberge Rouge</i>	Jean Epstein	Raoul Aubourdier, Roger Hubert
1923.	<i>Kotač</i>	<i>La roue</i>	Abel Gance	Gaston Brun, Marc Bujard, Léonce-Henri Burel, Maurice Duverger
1924.	<i>Čudo vukova</i>	<i>Le miracle des loups</i>	Raymond Bernard	Robert Batton, Marc Bujard, Franck Daniau, Maurice Forster, René Gaveau, René Guichard, Julien Ringel
	<i>Doček Nove godine</i>	<i>Sylvester</i>	Lupu Pick	Karl Hasselmann, Guido Seeber
	<i>Financije velikog vojskovođe</i>	<i>Die Finanzen des Großherzogs</i>	F.W. Murnau	Karl Freund, Franz Planer
	<i>Pariz spava</i>	<i>Paris Qui Dort</i>	René Clair	Maurice Desfassiaux, Paul Guichard
	<i>Posljednji čovjek</i>	<i>Der letzte Mann</i>	F.W. Murnau	Karl Freund

1924.	<i>Potop</i>	<i>L'inondation</i>	Louis Delluc	Alphonse Gibory, Georges Lucas
1925.	<i>Brucoš</i>	<i>The Freshman</i>	Fred C. Newmeyer, Sam Taylor	Walter Lundin
	<i>Naprijed na Zapad!</i>	<i>Go West</i>	Buster Keaton	Bert Haines, Elgin Lessley
	<i>Orao</i>	<i>The Eagle</i>	Clarence Brown	George Barnes, Devereaux Jennings
	<i>Velika parada</i>	<i>The Big Parade</i>	King Vidor	John Arnold, Charles Van Enger
	<i>Vodvilj</i>	<i>Varieté</i>	E. A. Dupont	Karl Freund Carl Hoffmann
1926.	<i>General</i>	<i>The General</i>	Clyde Bruckman, Buster Keaton	Bert Haines, Devereaux Jennings
	<i>Faust</i>	<i>Faust – Eine deutsche Volkssage</i>	F.W. Murnau	Carl Hoffman
	<i>Krila</i>	<i>Wings</i>	William A. Wellamn	Harry Perry
	<i>Nikad ne znaš sa ženama</i>	<i>You Never Know Women</i>	William A. Wellman	Victor Milner
	<i>Pūt i đavao</i>	<i>Flesh and the Devil</i>	Clarence Brown	William H. Daniels
	<i>Tartuffe</i>	<i>Herr Tartüff</i>	F. W. Murnau	Karl Freund
	<i>Za boga miloga</i>	<i>For Heaven's Sake</i>	Sam Taylor	Walter Lundin
1927.	<i>Mlađi brat</i>	<i>The Kid Brother</i>	Ted Wilde	Walter Lundin
	<i>Napoleon</i>	<i>Napoléon</i>	Abel Gance	Léonce-Henri Burel, Jules Kruger, Joseph- Louis Mundwiller, Nikolai Toporkoff
	<i>Ono pravo</i>	<i>It</i>	Clarence G. Badger, Josef von Sternberg	H. Kinley Martin
	<i>Pjevač jazza</i>	<i>The Jazz Singer</i>	Alan Crosland	Hal Mohr
	<i>Podzemlje</i>	<i>Underworld</i>	Josef von Sternberg	Bert Glennon
	<i>Sedmo nebo</i>	<i>7th Heaven</i>	Frank Borzage	Ernest Palmer, Joseph A. Valentine
	<i>Zora</i>	<i>Sunrise: A Song of Two Humans</i>	F. W. Murnau	Charles Rosher, Karl Struss
1928.	<i>Dokovi New Yorka</i>	<i>The Docks of New York</i>	Josef von Sternberg	Harold Rosson
	<i>Luda koja pjeva</i>	<i>The Singing Fool</i>	Lloyd Bacon	Byron Haskin
	<i>Gomila</i>	<i>The Crowd</i>	King Vidor	Henry Sharp
	<i>Novac</i>	<i>L'argent</i>	Marcel L'Herbier	Jules Kruger
	<i>Prosjaci</i>	<i>Beggars of Life</i>	William A. Wellman	Henry W. Gerrard
	<i>Posljednja zapovijed</i>	<i>The Last Command</i>	Josef von Sternberg	Bert Glennon
	<i>Stradanje Ivane Orleanske</i>	<i>La passion de Jeanne d'Arc</i>	Carl Theodor Dreyer	Rudolph Maté
	<i>Zabušant</i>	<i>Tire au flanc</i>	Jean Renoir	Jean Bachelet
1929.	<i>Aplauz</i>	<i>Applause</i>	Rouben Mamoulian	George J. Folsey

1929.	<i>Asfalt</i>	<i>Asphalt</i>	Joe May	Günther Rittau
	<i>Broadway</i>	<i>Broadway</i>	Pál Fejös	Hal Mohr
	<i>Čovjek iz Virginije</i>	<i>The Virginian</i>	Victor Fleming	J. Roy Hunt, Edward Cronjager
	<i>Grimizno slovo</i>	<i>The Scarlet Letter</i>	Victor Sjöström	Hendrik Sartov
	<i>Evangeline</i>	<i>Evangeline</i>	Edwin Carewe	Al Green, Robert Kurrle
	<i>Ludwig II.</i>	<i>Ludwig der zweite</i>	William Dieterle	Charles J. Stumar
	<i>Momak subotnje večeri</i>	<i>The Saturday Night Kid</i>	A. Edward Sutherland	Harry Fischbeck
	<i>Noć u kineskoj četvrti</i>	<i>Chinatown Nights</i>	William A. Wellman	Henry W. Gerrard
	<i>Piccadilly</i>	<i>Piccadilly</i>	Ewald André Dupont	Werner Brandes
	<i>Poljubac</i>	<i>The Kiss</i>	Jacques Feyder	William H. Daniels
	<i>Srca u Dixieju</i>	<i>Hearts in Dixie</i>	Paul Sloane	Glen MacWilliams
	<i>U noći</i>	<i>Dans la nuit</i>	Charles Vanel	Georges Asselin
1930.	<i>Bombe nad Monte Carlom</i>	<i>Bomben auf Monte Carlo</i>	Hanns Schwarz	Konstantin Irmens-Tschet, Günther Rittau
	<i>Na zapadu ništa novo</i>	<i>All Quiet on the Western Front</i>	Lewis Milestone	Arthur Edeson, Karl Freund
	<i>Njezin muškarac</i>	<i>Her man</i>	Tay Garnett	Edward Snyder
	<i>Pod krovovima Pariza</i>	<i>Sous les toits de Paris</i>	René Clair	Georges Périnal, Georges Raulet
	<i>Zapadno bojište 1918.</i>	<i>Westfront 1918 – Vier von der Infanterie</i>	G. W. Pabst	Fritz Arno Wagner, Charles Métain
	<i>Za sreću dama</i>	<i>Au bonheur des dames</i>	Julien Duvivier	André Dantan, René Guichard, Émile Pierre, Armand Thirard
	<i>Zlatno doba</i>	<i>L'âge d'or</i>	Luis Buñuel	Albert Duverger
1931.	<i>Dajte nam slobodu</i>	<i>À nous la liberté</i>	René Clair	Georges Périnal
	<i>Drugarstvo</i>	<i>Kameradschaft</i>	G. W. Pabst	Robert Baberske, Fritz Arno Wagner
	<i>Državni neprijatelj</i>	<i>The Public Enemy</i>	William Wellman	Devereaux Jennings
	<i>Dva srca u tročevrtinskom taktu</i>	<i>Zwei Herzen im Dreiviertel-Takt</i>	Géza von Bolváry	Max Brink, Willy Goldberger
	<i>Kuja</i>	<i>La chienne</i>	Jean Renoir	Theodor Sparkuhl
	<i>Kongres pleše</i>	<i>Der Kongreß tanzt</i>	Erik Charell	Carl Hoffmann
	<i>Njezino Visočanstvo Ljubav</i>	<i>Ihre Majestät die Liebe</i>	Joe May	Otto Kanturek
	<i>Milijun</i>	<i>Le million</i>	René Clair	Georges Périnal, Georges Raulet

1931.	<i>Naslovna strana</i>	<i>The Front Page</i>	Lewis Milestone	Glen MacWilliams, Tony Gaudio, Hal Mohr
	<i>Opera za tri groša</i>	<i>L'opéra de quat'sous</i>	G. W. Pabst	Henri Rust
	<i>Svengali</i>	<i>Svengali</i>	Archie Mayo	Barney McGill
	<i>Ulični prizor</i>	<i>Street Scene</i>	King Vidor	George Barnes, Gregg Toland
1941.	<i>Građanin Kane</i>	<i>Citizen Kane</i>	Orson Welles	Gregg Toland
1958.	<i>Dodir zla</i>	<i>Touch of Evil</i>	Orson Welles	Russell Metty
1972.	<i>Ulice zla</i>	<i>Mean Streets</i>	Martin Scorsese	Kent L. Wakeford